

أدب. فكر. فن.

القاهرة



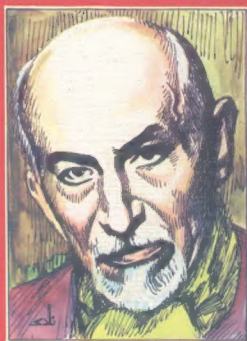
AL-QĀHIRAH

تصدر في منتصف كل شهر المجلد ٦٧ ١٥٠ جاني الأول ١٤٠٧ هـ ١٥٠ يناير ١٩٨٧ م



نجيب محفوظ
الصدى الفكرى
والتفاؤل الحذر

تأثير العبث فى ثلاثية
محمود دياب



فى ذكرى أراء الجمين:
برانديللو ونسبية الحقيقة
أفتحة برانديللو العارية
والثورة على المسرح البرجوازي
لويجي برانديللو فى مصر
براند ايللو رساماً

من الشعر
رأيت الله فى غسرة
يوسف الخطيب
قصائد فى المبادئ
حلمى سالم



علاقة الفن بالفلسفة
عند برجسون

من القصة
المارلكا: رولف شرورز
الأشوان: حسين عياد



سينما:
مهرجان القاهرة
السينمائي العاشر:
هل ينشد
الارتفاع بمستوى
السينما حقاً؟

جوزيبي فيري
وفن الأوبرا
فى مصر



قطاع من لوحة كبيرة للفنان الاسباني « فيلا سكوز » يمثل الأميرة الصغيرة « مارجريتا » .

الصزن وقود

ترك لويحي براندي يملو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) حصيلة ضخمة من المسرحيات ، والروايات ، والأناصيص ، والأشعار ، والمقالات النقدية والفكرية. كتبها في ظروف نفسية ومالية بالغة القسوة والقسرة ؛ كان يمكن أن يعصف بعضها بكتاب آخر ، ليست فيه جلافة برانديلو ، وإصراره على متابعة المسير . . .

فقد ولد طفلاً ضعيفاً ، وشبّ صيباً ضامراً ، أنحف من أن تحمله قدمه إلى المدرسة . فاضطرت أسرته أن تعين له مدرساً خاصاً ، اكتشف فيه خامّة عبقري ، فدفعه إلى الجهد والتحصيل ، ولم يجيب التلميذ أمل أستاذه فيه .

وبعد إتمامه الدراسة الثانوية ، التحق بجامعة بالرمو ، ثم جامعة روما ، ولكنه هجرها إلى جامعة بون الألمانية بسبب شجاره مع أستاذ اللغة اللاتينية . وبعد حصوله على درجة الدكتوراه فسخت خطبته لانه عمه التي دامت خمس سنوات . ولم يأمن من الزواج من حبيته الألمانية ، حله أبوه على الاقتران من ابنة أحد شركائه في التجارة ، كي تتجسد مصالح البولنديين ، والقواعد للزوجين الشابين . . . وهنا انكرت عليه الأقدار أن يبتأ . . .

ففي عام ١٨٩٩ أصيبت زوجته بانحيار عصبي ، عقب ولادتها ابنتها الثالث . ولقد أزم من معها هذا المرض حتى آخر عمرها الطويل ، وألقى بحياتها الزوجية إلى عاصفة سوداء مستبعدة من الأحرار والألام وفي عام

١٩٠٣ انهار منجم الكبريت الذي استثمر فيه والده كل أمواله ، بما في ذلك بائنة زوجة الكاتب التي كان يشق طريقه في عالم الفكر والأدب دون أن يحمل هم نفقات المعيشة .

أملت الأسرة إملالاً شديداً ، وحاصرتها الحاجة ، ونشط الفقر يطارده برانديلو حتى تدهورت صحته ، كما تأمرت عليه حالة زوجته العقلية ، التي كانت تزداد سوءاً . فقد اشتدت عليها نوبات الخجل والتشنج ، ولعلتها نزعاً سائماً من الغيرة تسلطت بها على زوجها حتى أحوالت حياته إلى جهيم لا يطاق . ولما وصلت حالتها إلى الجنون الكلي أدخلت مستشفى للأمراض النفسية والعصبية ، وخرجت منه بعد فشل العلاج ، ولكنها عادت إليه فيها بعد كي تغفل به حتى نهاية حياتها عام ١٩٥٩ .

ولم توفّق النكبات . . . إذ توفيت والدة برانديلو ، وامتنع والد زوجته عن مده بالمال ، وتفاقمت غيرة قريبته الجنوبية ، فاهتمت جدياً في ابتهاج الوحيدة ليانا التي كانت تعطف على والدها الشمس ، فاضطرت الابنة وقد استولى عليها فرح شديد إلى الحرب من البيت ، والاحتفاء عند أقاربها في فلورنسا .

وعندما وقعت الحرب بين إيطاليا والنمسا والمجر ، وقع ابنه استيفانو أسيراً وجريحاً في أيدي الأعداء ، بل ووجد ابنه الثاني فاوست ووقع هو الآخر أسيراً . ثم أطلق سراحها فيما بعد .

كانت تلك النكبات تتوالى عليه ، وهو يجاهد في دفن همومه في السهر والكتابة

والتدريس كي يضمن لقمة عيشه . وإذا كانت هذه النكبات قد عجزت عن أن تشل عزيمته وتوهن فكره ، إلا أنها كانت تنجح في أن تغلاه بأحزان متزايدة ، كانت تتحول إلى وقود مقنّس يبعث فيه الحرارة ، والقدرة على تشغيل ملكاته الإبداعية . كان يكافح ضدّ الأزمات العصبية ، وهو يعمل ، ويدخن ما يزيد على مائة لفافة تبغ في اليوم الواحد . مما أصابه بذهمة صلوية عام ١٩٢٧ . . .

وعندما نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ كانت سحب الأحزان قد تحجّرت تماماً بداخله . فبعد أن انصرف مهشوه بها ، مع الصحفيين الذين فروغوا من أسلنتهم والقطاط صوره ، انفرّد برانديلو ببأله الكاتبة ، ليكتب كلمة « مهزلة » تخمين مرّة . وبعد عامين تقريباً ، أصيب بنزلة شديدة حادة ، أسلمته إلى الموت في صبيحة اليوم العاشر من ديسمبر عام ١٩٣٦ . وفتحت وصيته فإذا فيها :

فليرث موتى في صمت . . وأرجو من أصدقائي وخصوصي على السواء ألا يتحدثوا عنه ، بل ولا يشيروا إليه . . لا نعى ولا تعزية حين أموت . ولا أريد أن يكتبني جثمانى بأى ثوب . وإنما لقوه عارياً في كفن . وضعوه على السرير دون أن تحمّوه . أظهار أوشوح معتقدة . أما موكب جنازتي فليكن كأيدي ما يكون . . مثل مراكب الفقراء . . بلا زينة ولا أبهة . . . ولا يصحبه أى أحد من الناس ، لا من الأهل ولا من الأصدقاء . يكنى تماماً عربة الموت . . والحوذتى . . والحصان . ثم احرقوا جثمانى . وبعد حرقه ذفرو في الهواء حتى يتبدد . . لا أريد أن يبقى من رماده شيء . . أما إذا تعذّر تنفيذ ذلك ، فليوضع رمادى في قارورة ويدفن في صندوق قريتي ابرجنتي . . حيث ولدت .

ونفذت وصيته ، وبعد أن تنقلت الآنية الخرفية التي تحمل بعض رماد جثته في عدة أماكن ، استقرت في فجوة بيطن صخرة هراء ضخمة تقع تحت أقدام شجرة صنوبر عتيقة في قريته

ألا ما صدق العبارة التي نقشت على تمثال الشاعر الفرنسي ألفرد دي موسيه :

لا شيء يجعلنا عظاماً ، غير ألم عظيم .

إبراهيم حمادة

الإفتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

فنون تشكيلية

رسائل ومتابعات

حوارات وتحقيقات

موسيقى

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

المكتبة

الصفحة الأخيرة

١	الحزن وقود	إبراهيم حمادة
٤	حبس مشاعراً الإنسانية	د. يحيى الزحواوي
١٤	تأثير الحب في ثلاثية محمود دياب	د. أسامة أنور
٢٤	علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون	د. نبيل صادق
٤٤	السجل الثقافي .. شاعر وفن مؤلف المسرح	محمد قنديل البطل
٤٩	فارتايس .. شاعر وفن مؤلف المسرح	د. نعيم عطية
٢٠	رأيت الله في غرة	يوسف الخطيب
٢٩	قصائده في المبادئ	حلمي سالم
٣٦	من روائع الفن الآفي	علي الصياد
٤٢	العبد	وصلي صادق
١٢	ضحكة الملائكة	يوسف أبو رية
٤٦	المارك (قصة مترجمة) رولف شرورز	ترجمة ميريما
٥٢	الأعران	حسين عيد
٧٠	في ذكرى وفاته الخمسين	لؤي براندتلو
٧٢	براندتلو ونسبة الحقيقة (آلان لويس)	ترجمة د. إبراهيم حمادة
٧٦	أفصة براندتلو العارية والثورة على المسرح البرجوازي سعد أرشد	
٨٣	براندتلو في مصر	د. سوزان أسكندر
٨٨	براندتلو رساماً	مدنية عازة
٨٩	محمد علي في قلعة القوي	د. نهاد صليحة
٦٢	مهرجان القاهرة السينائي	عمر نجم
٦٧	مهرجان لندن السينائي	توفيق حنا
١٠٨	بينالي القاهرة	عمود بقبشيش
٥٤	في المريد الحديث السابع	د. علي لشش
٥٦	علي هادش أبحاث مهرجان المريد	شمس الدين موسى
٣٢	الندوة الدولية لكتاب الطفل	شمي الطيبي
٣٥	معرض القاهرة الدولي للكتاب	
٣٧	حوار مع نجيب محفوظ	عصام عبد الله
٥٨	جوزيب فيري وفن الأوبرا	أحمد المصري
٩٩	التيارات الفكرية في فرنسا	
١٠١	النظرية الجمالية في الشعر	
١٠٤	هيرمان ملليل	
١٠٤	نحاة القيروان	
١٠٥	فاجنر والأدب	د. ماهر شفيق فريد
١٠٦	بازوليني	
١٠٧	هتشكوك	
٩٤	الجنوبي	د. محمد أبودومة
٩٦	نقد النقد	أحمد طه
١١٢	في قلبه الوطن	د. سمير سرحان

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٢٥
قرش . تونس ٢٨٠ را دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

حبس مشاعرنا الإنسانية في سجن المصطلحات المستوردة

عن اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة

د. يحيى الرخاوي

لكن يبدو أن الظاهرة الوجودية التي قد تُصاغ في «كلمات» هي ظاهرة أسبق وأشمل من التركيب اللغوي الذي يحاول احتواءها، ناهيك عن اللفظ الذي يحاول إصلاها، يترتب على ذلك أن يجد الإنسان نفسه في مأزق حرج إذا يحاول عبور الهوة بين الظاهرة الغيبية المتحررة نسبياً من التشكيل اللغوي، وبين احتوائها فيها يمكن التعبير عنه بالتنظيم الإشاري المتدال عليها، وأوجع أن هذا المأزق إذا ما وصل إلى بعض وعى صاحبه بشكل أو بآخر، هو من أدق الحجرات البشرية، وأبى استهلاك في محاولة عبوره، بالفقر فوقه تجاهلاً، أو بطمس الوعى دفعا، لا بد وأن يترتب عنه إجهاض للمعرفة الأديق، ونكسوس إلى احتزال خطر. وقد رجحت أن بعض محاولات تحديد مصطلحات علمية، أو تحديث المعاجم بصورة عصرية متخصصة، إنما يقع في هذا المحذور.

وهذا المقال هو محاولة للتنبيه إلى هذا الخطر الزاحف.

وتظهر آثار هذا الخطر بوجه خاص بشكل محدد في محاولات العلوم النفسية صياغة الظواهر الكيانية الأساسية، والوظائف النفسية الأشمل، في إطار اصطلاحي محدد، لا يكاد يصلح للإحاطة بالظاهرة، بل ربما يؤدي العملية المعرفية من حيث لا تحسب، فنبلا نحاً يترتب على ذلك من تشويه للكيان اللغوي = وجودنا الأعمق.

ولنتدرج أوالع من الحيرة الإنسانية بدءاً عما يمكن أن يكون «جيل اللغة»، متجهين إلى التصريفات الاجرائية، مازين ببعض محاولات الإبداع الشعري، عارجين على بعض الأمثلة من السكون أو التحريك المعجمي:

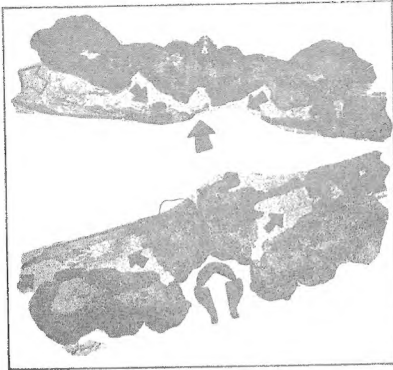
(١) وأحسب أنه بالنسبة للكيان البشري، فإنه يصعب «بما هو بشر» أن نفرض أن لغة مرحلة مصغرة يمكن أن تعتبر أنها مرحلة ما قبل اللغة، ذلك أنه قد توجد مرحلة ما قبل السكلام أو مرحلة ما قبل اللغة القائمة (مرحلياً)، لكن يبدو أنه يستحيل أن توجد ظاهرة بشرية أصلاً ليست متلحقة التحاما

المحطة، ثم من تفاعلها معاً في جسد ولا في دأيم.

واللغة من هذا المنطلق - هي ذلك الكيان البيولوجي: الراشح/المرن/المفتوح - معاً، وبالتالي فهي دافعة التشكيل والتشكيل، وليس «الكلام» إلا بعض ظاهرها في سلوك رمزي متطور أو مكتوب، على أن الكلام وهو يؤدي بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد، يعود فيؤثر اتجاهاً على الكيان اللغوي ذاته، أي على تنظيم وجودنا وفاعليته، لذلك: فإن ما يصيب الكلام من وهن أو تشويش، يفقده قدرته على الإشارة والحفز، أو يطمس دلالاته ويجهبض إجاباته، فيرتد كل ذلك مؤثراً على وجودنا/لغتنا، بما يمكن أن يمز معالم كيانتنا الحيوي الأساسي نفسه، فتعرض حتى إلى نكسة تدهورية منكرة بالانقراض.

اللغة ليست إضافة لاحقة بظواهر الوجود البشري، القسري أو الجساعي، بل هي الوجود البشري في أرقى مراتب تعقده، إذ هي التركيب الغائي الذي يمثل الهيكل الأساسي الذي يصدر منه السلوك، وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من التركيب البيولوجي للمخ، خاصة باعتباره القائد الحيوي المسئول عن نوعية وحركية مسيرتنا الجندلية المتفسرة، ذلك أن الدراسات الحديثة، جنباً إلى جنب مع المراجعة الأوسع، تشير أكثر فأكثر إلى أن المخ البشري، في كليته، إنما يتواجد في حالة نشاط دائم، دوري الأقطار، بالخلف المطاوعة^(٢)، وأن تنظيماته المتداخلة تتعلّق تعلّقاً شديداً بنوع، وكم المعلومات^(٣) المتلقية.

سواء تلك المشتغلة في الساذكرة السورائية (الحيثيات)، أم الواردة من معطيات البيئة



وتساهم ما يسمى بالعلوم النفسية في تمييز وتشرح هذا الخط وسوء الاستعمال المشهور القصد ، مثلما شاع في إدخال بعض مصطلحات الطب النفسي (السياسي ١١١) في مجالات المخابرات القومية .

(٥) حل أن دور المعاجم في إنقاذ اللغة من هذه القصفية والرخاوة هو دور محدود ، وتتوقف آثاره على فهم معنى ومرحلة وظروف كل معجم ، إذ ينبغي التنبيه ابتداءً على أن المعاجم ما هي إلا إعلان مرحلة في تطور اللغة ، وليست فرض وصاية على حركتها ، ولعلنا نلاحظ أن أغلب المعاجم القديمة (٢٠) تقوم بوظيفتها بأكثر قدر من المرونة حين تعرض اللفظ في حركته في أكثر من اتجاه ، حسب موقعه من السياق ، أو حسب تشكيله ، أو حسب حرف الجهر اللاتح في (أو الساكن عليه .. الخ) ، فهذه المعاجم لا تعطي اللفظ تعريفاً جديداً ، وإنما تدرجه مباشرة في استعمالاته المتنوعة حسب السياق الذي لا يقتصر على الجملة الواحدة ، بل قد تمتد إلى الفقرة الكاملة (أو حتى الموضوع) - وهكذا تقوم مثل هذه المعاجم بوظيفتها في عرض مجالات الاستعمال ، وتوجيهات الدلالة أكثر من حبس اللفظ في تعريف ساكن ، الأمر الذي يتطلب في المعاجم الحديثة فالأحدث (٢١) ، والتي كاد أن يجعل المعاجم بمثابة أسكن حركة اللفظ حتى الصمود المعجز ، وهذا هو الخطر بينه .

(٦) فيماذا انقضى على السجنى الاصطلاحي (المعجمي مثلا) فإنا نجد تراجعا قويا يزيد بل ويدهو إلى - التحديد الجشعي لمفهوم أي لفظ يرد في الاستعمال العلمي ، وخاصة فيها

تعامله ، وظهوره ، على « الكلام » كوسيلة أولى ، أو وسيلة للتعبير والتواصل المسمى وغيره ، لا بد وأن يخفف قليلا ، أو كثيرا ، من آثار هذه المضاعفة المتواترة ، تلك المضاعفة التي تتكثف ، وتتفاقم ، حين نرضخ لأزيد من تعقيد الحركة بتقليد و المقرء من المصطلحات العلمية الجلمة ، ذلك أن تلك المصطلحات لا تظل محدودة في مجالها التخصص بالنسبة للعلوم الإنسانية خاصة ، بل هي تمتد من طرق الوصاية التخصصية ، والإغارة الإعلامية على وعى الناس ، تمتد حتى تشغل مساحة رحيمة من حياتنا اليومية .

(٤) حل أن الإغارة الإعلامية لاتزال تلاحق وعى الناس ، تفرض عليهم ألفاظا قاصرة ، بل وتساهم من جانب آخر لتأثيرها على وعى الناس ، وتخلخل في المفاهيم ، وأكثرى هنا بالإشارة إلى ضاهرون « الشعنسيم » و « التريب » (٢٢) ، لأن استعمالهما استمرى في التأثير على اتجاهات جميع الناس ، وحركة مشاعرهم في مجال السياسة والدعاية بوجه خاص ، حيث درج المتأخرون على استعمال الألفاظ للمصلحة بالمشاعر ، والمثيرة للاحتجاج ، بطريقة تجعل اللفظ مجرد غطاء لإغفاء معالم المحسوس الضالعين بين الأعياب للسياسة وافتقالات العامة ، ومن ذلك فرط الاستعمال المفرض للآلفاظ مثل : « الحريسة » ، و « الديمقراطية » ، و « الاشتراكية » ، و « القتلة » ، و « الحضارة » - حتى أصبح من الممكن أن يدل اللفظ على الشيء ، ونقيضه ، أو على الجزء بدل الكل ، أو العكس ، كما يتغير المضمون بتغير قائل اللفظ وغرضه ، في وقت بذاته .

كاملا بلغتها ، بمعنى تركيبها الجبري الغائث ، وعادة لا تصل هذه المرحلة اللغوية الأولية إلى الكمال في الحياة المعاصرة ، لكنها في بعض الخبرات الإنسانية الأصغر يمكن أن تقترب من الوعى بدرجة أو بأخرى ، وأشهر مثل ذلك هي الخبرة الصوفية الأصيلة على اختلاف مستوياتها ، إلا أن طبيعة هذه الخبرات في هذه المرحلة تحول دون إمكانية تناولها بالأدوات التعبيرية المعاصرة ، ناهيك عن الدراسة المنهجية ثم الخضوع للوصف الكلاسي ، وبالتالى فهي مرحلة تندر بالحظر إذا استعملنا القصر منها إلى أقرب ما يمكن أن يجسوا من تراكيب لغوية سابقة التجهيز ، أو ألفاظ عكسة « ساكنة » ، والتاريخ الطويل (المجهول) للمعرفة الباطنية (أو الجوانية) ، وللتواصل غير اللفظي إنما يشير إلى حقيقة جانب من جوانب وجودنا البشرى لا بد من استنتاجه وتصوره واحترامه رغم المعجز عن الإحاطة به ، ذلك أنه لا ينبغي أن يكون المعجز من التواجد في الألفاظ محدودة بهربا للإكثار الدماغي ، ولا نحن نتناول من أصل من أصول وجودنا الأصغر بلا مبرر إلا الخوف من سوء الفهم ، أو القصور من دقة تناول - وهذا وثائق مسروران للحذر ، والصبر ، والتأجيل ، والبحث عن الوسيلة المناسبة ، ولكنها أبدا ليسا مبررين لإكثار الحقيقة الأولية : الأهم والأخطر ، وهي : إن الظاهرة الوجودية اللغوية هي أصل الأصول ، ظهرت لم تظهر في متناول السلوك ، بما في ذلك السلوك الكلامي .

(٢) ثاب بعد ذلك إلى مرحلة « الشعر » ، وهي مرحلة الجدل الحركي الولاقي بين الظاهرة الوجودية الأصغر ، إذ تتجبر في علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوي السابق لها مباشرة ، والمعاجز من استعمالها شاما ، ويلزم الشعر ، فثما ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كائنة في ما ليس لفظا متناحا للتواصل ، ولق نفس الوقت حين ترفض أن تفرغ نفسها في تركيب لغوي جاف (سبق الأعداد) - فالشعر هو عملية إعادة تخليق الكيان اللغوي في محاولة الوصول إلى أقرب ما يشير إلى الحرية الوجودية المثقفة ، ومع النجاح النسبي لهذه العملية ، تزيد اللغة تراء ، أى ينمو الكيان البشرى إذ يتجدد نوعيا ، وهذا ما يعنيه بعض النقاد والشعراء من أن القصيدة تحرق المشاعر في نفس الوقت الذي يخلقه الشاعر . (٣)

(٣) لكن ، ليس كل أستاذ شاعرا (وإن كان ينبغي أن يكون كذلك جدا المعنى الأصغر والأصغر للشعر) ، هذا فإن الشخص المعاصر سرعان ما يبتذل خبرته اللغوية الوجودية الأصغر إلى أقرب لفظ سائد ، فيصالح أكثر فأكثر ، بأقل قائل وسماء ، فضلا عما يمكن أن يكونه ، لكن عدم انقصار الشخص المعاصر في

يتعلق بإتخاذ منهج إجرائي محدد لفحص ظاهرة بذاتها ، إلا أنه في مجال العلوم الإنسانية خاصة ، لا بد أن نتنبه إلى أن هذا التحليل - مع فائدته المبنيّة - إنما يحصل ظاهراً للاختزال والتسكين معاً ، وللتوفيق بين ضرورية التبريف ، وبين غايات التقليل والمهمود ، لا بد من تحديد هذا الاستعمال الخاص ، وقصره على إجراء بذاته ، بحيث يكون إجراء موقوتاً ومشروطاً بشروط الدراسة الجزئية المختصة بجانب معين من الظاهرة المعنية ، لكن السلي يحدث في واقع الحال ، في أغلب الأحيان ، هو غير ذلك تماماً ، حيث يؤثر الاستعمال الخاص على الاستعمال العام تحت زعم أن ما هو تبرير على مؤقت وأصديق مما هو استعمال شائع ، وهكذا يختلط المفهوم الخاص بالمفهوم العام ، ثم يترجع المفهوم العام رغباً عنه حتى يختزل ما يحتويه ، فتتبادل الظاهرة لفساد داخل مفترضات علمية (= شبه علمية) غير جازمة وغير مفيدة تعميمها ، بل هو حتماً ضار وخطير .

وبالنسبة للعلوم النفسية بوجه خاص ، كما تتناولها اللغة العربية حديثاً ، فقد وقعت في أعطاف عديدة جعلتها تتحرك في نطاق شديد الضيق وهي تتناول بعض ظواهر متزامنة الأبعاد مكثفة الشمول ، وأهم هذه الأخطاء أن بدائيات مستمدة من « ترجمة » ما سبق بحثه في بيئة أخرى ، بلغة أخرى ، ثم إن هذه الترجمة لا ترجع إلى فحص الظاهرة المعنية أساساً ، وإنما تبدأ من اجتهاد معجمي (ترجمي) قاصر ، وحتى بعد هذه البداية المشبوهة لا ترجع هذه العلوم إلى التاريخ التوضيحي اللغوي للفظ المستخدم ، فتكون النتيجة في النهاية أننا نتحرك على أرض لا نعرفها ، في مساهمة لا نتمسك ، مظلماً المجلود من تاريخنا من

ناحية ، ومن نبض وجودنا اللغوي الأصيل من ناحية أخرى .

وما أن هذه المضاعفة الأخيرة من أقرب ما يكون إلى تخصصي ، فسوف أقدم فيها بوجه خاص ما قد يدعّم ما أزعّمه في هذا المقال من غايات حبس مشاعرنا الإنسانية في سجن المصطلحات المستوردة .

ويبدأ من منطقة بالغة الحساسية شديدة الأثر ، وهي المنطقة الخاصة بما يسمى عاطفة أو إنفعال أو « وجدان » - سيكون انطلاقي لمناقشة لفظ الوجدان في أصله اللغوي ، بالمقارنة بمحاولة اختزاله إلى مصطلح علمي ^(١) ، وذلك كشأن لا أعني من أسبقية الظاهرة الكيانية اللغوية على ما يليها من محاولات علمية إختزالية خاطئة ، كما سأحاول أن أقدم هذا اللفظ ابتداء في حركة المشعّة ، وتوليده المتضجر ، لإثبات خطورة (أو استحالة) اختزاله إلى ما هو دونه ، فضلاً عما هو غيره ، ولعل بذلك أنجح في بيان قدرة اللغة العربية على الإيحاء بالروافد من التوجهات الواجب الاستجابة لها إذا ما أريد الاقتراب الأدنى من حقيقة الظاهرة البشرية كما أحاطت بها لغتنا القادرة .

ولفظ « وجدان » هو مصدر من فعل « وجد » (يفتح الجيم وكسرها) ويختلف مفهوم مشتقات هذا الفعل واستعمالها باختلاف رسمه ، وتشكيله ، وحرف الجر للمحيط به ، ثم السياق الوارد فيه .

فهو يتضمن أبعاداً متصلة في مجالات مختلفة ، لكنها متداخلة بالضرورة :

١ - قفى مجال ما هو إنفعال / عاطفة ، نجد أنه قد يعنى ^(٢) :

(١) الحزن : وجد في الحزن وجداً ، وتوجد لقائل : حزن له ، ويدون

حرف جر : أنا أجد وجداً : وذلك في الحزن .

كما يعنى (ب) الغضب : وجد عليه (في الغضب) ، في الحديث : إلى مسالك فلا تجد حل . كذلك يعنى (ج) الحب : وجد به وجداً ، ولده ما وجد : وهو المحبة . وأيضاً (د) الكراهية : أوجده على الأكره .

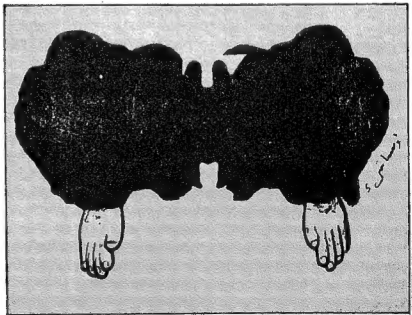
٢ - ولها يتعلق معنى المعرفة والتبني : نجد أنه يستعمل عادة بلا حرف جر : وجد زيداً ذا الحفاظ ، ووجدك عائلاً ذاغنى ، وقريب من هذا معنى العثور على ، أو الحصول على : أوجده الشيء جعله يجد : يتفكر به .

٣ - لكن ثمة معنى يتعلق بالإبداع والخلق : أوجده الله : أنشأه من غير سابق مثال ، وهو أقرب إلى الوجود بما هو ضد العدم ، وجد : خلاف عدم .

٤ - وتعد المعاني إلى ما يتضمن ما هو أكثر حيانية فيها يتعلق بالإشارة إلى : السمة ، والفكرة ، والبسط ، ومن ذلك : أوجده الله : أعضاه غداً فقر ، وقواه بعد ضعف ، ويجد جنة : استغنى غداً لا فقر بعده ، ثم الوجد السمة « استكثروهم من حيث سكتهم من وجدكم » ، وأخيراً فالوجد : معق للماء .

فلذا كان لفظ الوجدان أن يحصل كل تلك المعاني فكيف نرضى أن نقصره - حتى كمصطلح علمي - على استعمال أكثره لتجميع اللغوي اصطلاحياً ليكني : أولاً : كل إحساس أولي بالذلة أو الألم ، وثانياً : (يدل) على ضرب من الحالات النفسية من حيث تأثرها بالذلة والألم في مقابل أخرى تمتاز بالإدراك والمعرفة - وما جاء من أن هذا هو الاستعمال في الفلسفة لا يستبعد الاستعمال ذاته فيها يسمى بعلم النفس .

فلذا انتهينا إلى المحاذير التي قدمناها في بداية هذا المقال أعاناً تصور الآثار التي يمكن أن تترتب على هذا الاستعمال الضيق ، الذي حتى سيمد لفظ الوجدان بكل إيحاءاته السابقة وشموله التام عن أي معنى سوى هذا التعريف الحامل ، فهو (لفظ الوجدان) سيفصل - بذلك - عما هو نبض إنساني أعقد تركيباً وأشمل إحاطة ، وأصل ولأفا ، ثم هو (الوجدان) سوف يظل ككاداة معرفة أسبق عن ، وأحد من ، ما يسمى تفكيراً (تجريدياً) ، ثم أين يذهب تاريخ اللفظ وتوجهاته المتضجرة في ذات اللفظ بين الدفع المباطئي المختلف الإيحاء ، وبين الإبداع من العدم مغلفاً بالقدرة المعرفية المبركة إدراكاً سيقاً متصلاً بالسمة والقوة والبري والطمانينة ؟؟ ، ألا يبدو كل هذا من حركة اللفظ كما تجلت لنا عما سجلته بضعة معاجم ؟ فما بالك بتاريخه الحقيقي حتى تضمن ذلك ، أفلا يشير ذلك إلى أننا لورضيها بالاستعمال الأحدث لفظ الوجدان بهذه الصورة المختزلة فلننا تنكسر لحقيقة اللفظ وتاريخه ؟ إذ نحن نبتدع حينما ن



[illegible]

لكن هذا اللفظ - الوجدان - ، ليس شاملاً
لجميع حالات الاتصال بالواقع لدى عامة
الناس ، فإذا كنا قد أثبتنا - بواجب - الفرق
الخاص بين تاريخ نصيبات وشمول إيمانها ،
فدور قصور تعريفه المصطلحي ، فنحن لم نثبت
الامتداد لهذا الاختزال أو التثنية على الكيان
المدعى لتسليمه هكذا ، حيث أن الإعلام
لا يقيمه علينا ، والناس - عامة الناس -
لا تتولد ما يظهر غاير التثنية ، لذلك نلزم
الاحتكام لهذا الدواعي أن نثني مثلاً آخر أكثر
وتفاوتاً بين الناس ، وسوف أحاول ذلك أملاً في
كشف بعض حركة الإغارة بالإحلال التي تجري
لصالح مصطلحي ، على لفظ متحرك
من غير ضجر ، في حياتنا اليومية ، ومن ثم في
تجاربنا (ويرونا) دون وعي كامل أو اختيار
مستحسن ، وقد اخترت تناول الظاهرة
التي تتصلق باسم - حزننا - فيقول الشاعر

إنه شاع مؤخرًا أن الحزن هو شيء مرفوض أصلاً : تماماً ، وأنه - دائماً - ينفي الطمأنينة والسعادة والرفاهية .. ومع انتشار هذه الفاشية ، على مستوى التصريحات الشخصية^(١٠) خاصة ، أخذ لفظ « الاكتئاب » يحل محل لفظ الحزن ويبدو أن ، حتى كاد أن يصبح أي حزن مهما كان حفيفاً ، أو نبضه ، أو اضطرابه ، أو توليده ، أو مضيقه ، أو أصعب أي حزن وكل حزن غلبته أو بقى داخل

الظاهرة التي نشأ أصلاً مواكباً لها في عاونة
استحقاقها أو الدلائل عليها - ولا ينبغي علون بأن
الاستعمال الدلائل والمعلم على أن حين أن
الاستعمال الفلسفي والعلمي شيء آخر، لأنه
إذاً هذا الفصل الثام في العلوم البحتة، فهو
لا يجوز إطلاقه في العلوم الانسانية، والتعبية
عامة، ما إننا نجد الانحرال إنما نلتصق لفظاً
خاصة لكافة في علمه في حينه ميثالاً أصلاً،
بدلاً من أن نستعمله ما ينبغي أن نبحث فيه،
إنما للفظ أن نشأ وتطور، إننا نشأ وهو يلامس
الظاهرة، أو نشأ ويحول أحواله، فكيف
ونكتشف تمدد زواجرها، فواء علمها،
فيتحرك في سبلات متعددة ومتنوعة، في يلحق
به حرف بعدد، أو تبسده آثاراً موضحة،
فيقترب ويبتعد، ويغتمد لآثاره مضمون
مناسب لا يريد وصفه، ما يعجز - عادة -
عن فهمه عن حدوده تولدت الظاهرة الأرحب،
فيلاحظها باستعمال جديد، أو يساعده لفظ
جديد وهكذا.

ويعبر بنا أن نشر هنا إلى محاولة إبداعية
عربية في حدودها ومهترجة) انقلبت من هذا القبط
(مجاناً) مطلقاً لتقديم ما أسست ثورة
(فلسفية)، ولو أن أقرى أن هذا القبط قد عملناه
الفلسفية هو الذي أقرى أن صاحب هذه المحاولة
الغفلة للجملة، وإنما أريج أن صاحب
الغفلة حين يرضى برؤيته التي تجاوزت اللغة
السائدة، إذا به يفتقر بنظره من أصول
لغته لينتج بأن يركب أن يضمن خبرته،
ويعبر فقط لأكثر المحدث الترجمة، والحاضر
حضوراً شاملاً في أكثر من مجال ولسان، ومع فاضل
الكتاب من لغته، استعمالاً واسعاً،

● الاغارة الاعلامية تلاحق وعى الناس ، وتقرض عليهم ألفاظاً قاصرة وتؤدّى إلى رخاوة في اللغة وتخلخل في المفاهيم .

مُتضمّنه العاطفي (الاندفاعي) ، فالحنن -
أيضاً - فيصد السهل النميط ، حزن المكان
حزنا : حش : وظائل ، والحنن :

ما غلظ من الأرض ، والجزن فيه مواجهة وعناد
ولقاء وشدة (١٧) « شيع إذا ما لبس الدرع حزن
سهل لمن ساحل حزن للحزن » ، إذن « فليس
فيها هو حزن : كسرة ، أو هلكة ، وليس فيها
هو إكتئاب حزن أو مواجهة أو عناد أو عشونة -
لكن الخلط في ازدياد ، والزحف لا يتوقف ،
حتى أن اللفظ المقابل للإكتئاب

بالإنجليزية Depression قد تدخل إلى الاستعمال اليومي (4) حتى أصبح كثير من الناس يتحدثون عن مشاعرهم العادية بأن عندهم اليوم «ميرشن» قل أم كثر، حَزَنٌ أم كُسر، وبالرجوع إلى لفظ Depression في اللغة الإنجليزية (الرسمية الأولى على وجدونا المستأجل) أن هذا اللفظ إنما يفيد أساساً معنى الحزن في أضع صورته، ومعنى الحبوط في شكله الحالي (إلى أدن) ، بمعنى العتامة Gloominess، والهدوء،

وحق في الاستعمال الاقتصادي الاجتماعي هو يشير إلى كود الرقود والبطالة^(١٧) ، وليس هذا مجال التطرق إلى تفصيل تاريخ هذا اللفظ الإنجليزي ، أو دلالاته بعض مترادفات أو مؤايداته من اللفظ أخرى مثل Dejection أو Grief أو Boredom ، كل هذا قد يخفف من الاستعداد مسبق خرج من هدف هذه الدراسة ، لكنني رجعت إلى اللفظ الإنجليزي لأنه مصدر الإغارة الزاحفة إلى لغتنا العلمية أولا ، ومنها إلى لغتنا اليومية ، حتى كاد يصيح اللفظ الأجني بأصرو وجوده هو حق الفصحى التي يجده حركه مشاعرا ، كل هذا ونحن مستلمون حكمة دقة المصطلح العلمي والجامع للملاحقة الإملائية .

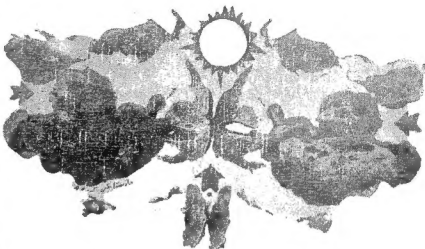
لكن المقاومة الواحدة ضد هذه الإغارة المنظمة من خلال حالة الشعر التي تتحمل مسؤولية المواجهة العنيدة للحفاظ على لغتنا بتحريرها من أوصافها الغنية إلى عودها القوامية ، والأقول حالة الشعر مستمرا تعبير صلاح عبد الصبور حتى لا يقتصر الأمر على قرض الشعر ، ثم استشهد به شاعرا في مواجهة ما هو حزن في قصيدته « أغنية إلى الله » .

(١) حزلي غريب الأبوين
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة

ما غفصته بطون

أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي

فهو يبدأ بأن يكشف في الحزن قدرته على ذلك الحضور الملهج، الذي لا ينفى تراكيبه سابقا صامتة، وهو أيضا في هذا المقطع يعارض ذلك الاستغراب المبعث الذي يضع الحزن والفرح على أقصى طرفين متباعدين متضادين، فهو يكشف حزنه مبتدئا وسط ضحكته، ثم يروح يصصف الحزن كما عاشه، (يعيشه) لا كما فرض عليه (أو استوره).



وَلْيَبْدَأْ بِالْقَالَةِ نَفْثَةٍ سَرِيعَةٍ عَلَى مَا يَبْقَالُ لَهُ
وَالْكِتَابُ كَمَا تَجِدُ تَحْمِلَ عَلَى الصِّمْلَةِ الْعَمَلِ
أَوَّلًا ، فَتَجِدُهُ أَيْ الْإِنْسَانَ الْحَزْنَ وَسَوْ
الزَّوْجَ ، أَوْ أَنَّهُ ، صَعُوبَةٌ فِي التَّفَكُّرِ . وَكَسَادُ
فِي الْقُوَى الْخَبِيَةِ بِعَوَضٍ فِي التَّشَامُّقِ وَالْإِثْقَالِ ، أَوْ
أَنَّهُ ، فِي الشُّعُورِ بِهَيْبَةِ الْوَلِيَّاسِ وَعَدَمِ الْكَفَافَةِ
وَالْحَزْنَ (١٧١) . وَهَذَا كَمَا صَحَّحَ بَرْدَجَا ، مَعَ
فِي قَوْلِهِ أَنَّ ، فَإِذَا انْتَقَلَ إِلَى كَيْفِ حُرْمَتِ
الْمَاجِمِ حُظُّ الْكَافَةِ ، وَجَدَ أَنَّهَا كَيْفَ فِي الْكَمِ
الْكَافَةِ بِمَا شَدَّةَ الْكَمِ وَخَدَّاهُ ، وَمَعْنَاهُ أَنَّ
عَلَى مَا هُوَ كَسْرُ الْكِتَابِ وَالْكَافَةِ سَوْ الْخِجَالِ
وَالْكَسَادُ وَالْحَزْنَ ، وَأَكْبَلُ حَزْنَ وَاقْتَضَى
وَالْكَسْرَ ، وَخِجَالَهُ دَقَّاقَ الشَّدَّةِ وَالْكَسْرِ إِلَى
الْمَلَكَةِ ، أَكْبَابُ ، وَقَعَ فِي الْهَكَّةِ وَاسْتَفْرُوطِ
الشَّدَّةِ لَعْنَةً ، أَوْ بِإِثْقَالِ الْهَكَّةِ وَالْمَلَكَةِ .
تَبْدَأُ لَزِمَةً عَلَى مَا يَبْقَالُ بِمِثْرَةٍ ، وَلَا خُفْظَ ،

حروف اللفظ الجديد « اكتاب » - ومع أن ظاهرة الحزن هي أعمق وأرسخ وأقدم وأق من كل وصف حاول أن يلهمها أو يغتنيها أو حتى يحس حوصها ، فإن حضورها في الميثاق الأصلي قد استطاع أن يقترن من مقيضتها بشكل أو بآخر ، ولكن حين تسال « اكتاب » ، زحذا على نفسها (كتاب أو كاد ، قد تفصح هذا اللفظ « اكتاب ») ألع (بالدم والدم والإعلام) (حتى كاد يمسك كل ما عداه ، فينكس هذا كله على الكيان النوي للظاهرة الأصلية حتى غلغ - بالتالي - بحقيقتها أو قولها جوهرا ، بتسهيكا إلى ما ليس ، أو إلى شيء : بتسهيكا ليا ليس إلى ما ، وهذا خليق بأن يجمد للسيرة الإنسانية في ارتقاها الجوي والزمري معا ، لأنه تابع وصلة منفعة ، وليس من جلد تسهيح خلقي .

ولكن دعنا نبدأ من البداية :

فالخزن : في عمق أصوله - هو جزء لا يتجزأ
من طبيعة الوجود البشري : مواجهة فلقها ،
أي أنها بين هذا خزن دافع خزن معجز ، لأن
طبيعة دورته تجعله يتناوب خزنًا وإسراء ،
وضوحًا وتضلعًا ، في ظلال الملاك بلوجي يحل
هذه التفرقة التي إن صحت ، وصحیح
بعضها ، فإني لا ينبغي أن تكون تكتة
للتسلل للرفض التفرقي لكل ما هو خزن-
تحت ضغط الإحلام من ملبس (الرقاية ،
كمراشف للمحة والسعادة - بل .. و ..
الحضارة (كما شاع مؤرخا) ، وبالتالي ،
الفتنة السالبة التي تستاهل من إلهام وتوهم
للقلم القاهرة الأصل ، يصحح كل خزن هو
استد هذه القيم جميعا (الرقاية/الصحة)
الاضداد الحاصري . (الخ) إذ تنسحب لفظ
الاحتكاك بدلًا (إذ كان كقوله في الساحة .

(٧) لقد بلوت الحزن حين يزحم الحسرة بالدخان

فيوقف الحزن

ويصير هنا - رغم تحفظي في تقدير هاتين (١٣) - لعل « يوقف » ، وإلى درجة أقل « الحزن » ، لما في ذلك من إشارة إلى قدرة الحزن على الحزن والبحت ، ثم إلى ارتباطه بالعلاقة بالأعر - وكل ذلك يتناقض مع ما يشيع من الحزن (بعد زحف الاكتئاب المصلطحي عليه) من إساقطة وهبوط هائم ، وهو يفتح وعينا حركته المتحدية الأقوى .

(٨) ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأنه منور فيعصر الفؤاد ثم يثبته وبعد لحظة الإسار يهتته

وهنا يجدر بنا أن نستعيد ما ذهبا إليه لنؤكد - من واقع لغتنا العربية - هذه القدرة الطاغية التي يتمتع بها الحزن (هذا الحزن) في إغارة التمسكة على حركية المشاعر .

(٩) ثم بلوت الحزن حينها يفيض جنودا من اللهب ومن جوف هذه النار المستدفئة (جنودا) ... يشرق الجليلد نورا بيا : (٥) يتجمع في إشراقة الدند

ثم لأول مرة يستعمل لفظ « الكتب » ، في زمن يقضي ، دون مواجهة ، ولها يتعلق بما هو « جات » ، وكأنه قد انقطع ما في لفظ الكتبة من فراغ ساكن ، بالعلاقة ما استمره في الحزن من حركة باقية ، حتى أن رجعت أن جلوس هذا الفرح لم يروها إلا بحر الحزن ، فلبت الحياة في الكتبة للامت .

(٦) ثم يزل ليلنا الكتب ويشرق النهار باعنا من الملمات جلوس فرحنا الحبيب .

لكن الشاعر وأصل مواجهته لظاهرة في حركتها الجدلية المزلدة ، فتبين له بعداً آخر ، لعله الثقلة بين ما هو حزن ، وما هو اكتئاب ، حين يصير الأول أن يبعث ، أن يولد ، أن ينجب ، فلا يورد حزن ، أو هو حزن لم يأنف ، لا يمتزج به ، وكأنه يرفض - معنا - أن يكون هو حزن الذي يركنا ، فلهذا الحزن المفروض علينا شائها ، أو مستوردا ، أو مجهضا ، أو عتيبا :

(٧) لكن هذا الحزن مسخ غامض غريب وينظر متانية فخمسة بلبلد الشاعر مع لفظ الحزن وهو يمايش الظاهرة المحمل أن يحويها ، نجد أنه نجح بدرجة مناسبة في أن يعيد تخليق التركيب اللغوية المضطربة ، والمتشعبة والمتشعبة ، وبأمانة مغامرة دون أن يركن إلى مضمون سابق ساكن ، أو يحبس نفسه في إشارات مصطلح ساكن ، أو معجم خامل ، وهذا هو الشعر .

وأكنى هذا القدر ، لأن نصبت إلى عرض مثال متواضع لمدى كيف يقوم الشعر بيقينه على التبريد بسبب المشاعر والظواهر الأشمل داخل الصالح العلمي الشائع - (ولأمانة لايد من الإشارة إلى ما تحديق في اتجاه معاكس وأنا أراجع لفظ الحزن في التزهد الحكيم عما لا مجال لتفصيله هنا) (١٤)

وقد يكون مفيدا بنفس الدرجة ، أو أكثر أو أقل ، أن نساقر إلى بعض مترادفات ما هو حزن ، نستلهم منها أبعاد الظواهر الإنسانية (النفسية) في أصولها ، لعلنا نتوصل مسؤولية نفسها كما هي ، وكما توحى به ، لا كما تستورد شيهاها ، كما تلمسنا فيه ، ولا أبجد متصفا في هذا المقام لاستعداد مطول ، لذلك تساكفى بالإشارة إلى لفظ قريب وهلم يهمل أنه شغل الشعر الأقدم ، كما شغل لفظ الحزن ، الشعر الحديث ، وفي نفس الوقت ، فقد وجدت في شكله وحركته ما يستلزم الإشارة إليه هنا كشأن توضيحي مساعد ، ألا وهو لفظ « ألم » ، بإدخاله بالعلاقة بين ما هو « هم » وما هو « هم »

فالهم لغة يتنى أساساً إلى العزم على القيام بامر ما « هم بالأمر ولم يفعله » ، لكنني لم أرتع للاستسلام هكذا لشرط أنه لم يفعله ، اللهم إلا إذا أضفنا لفظ « بعد » أي أنه لم يفعله بعد . - ذلك إلى حين عايشنا اللفظ من الممارسة الذاتية والمهنية والإبداعية ، رجعت أن ثمة علاقة خفية بالعلاقة ما بين الهم بمعنى الحزن ، والهم بمعنى العزم (حل) ، والهم بمعنى الشدة ، وهم يحمل معاني الجدية والصمود والقوة جميعا ، المهامت من الأمور الشدائد . - وكل هذا يقربنا أكثر فأكثر من المعاني الإيجابية التي استرحناها من حركية لفظ « الحزن » ، كإلهامها (لفظا الحزن والهم) إنما يؤكدان كيف أن الظاهرة التي تشملها أو تجمعها أو يمزجان حولها . . الخ ، هي ظاهرة تتحرك لغويا / كتابيا ، من المواجهة إلى الألم إلى العزم إلى الشدة ما يشغل الحشونة والصلاة ، وكل ذلك يتناقض معنى الكتبة (كما قدنا) لغة ومصطلحا .

وأجده متشابها هنا أن أصرح إلى ابن عربي كمتألف لمعارب صوفي فعل ، لم يحبس هجر الكلام الفتح عن محاولة وصف خبرته القيسانية المطلقة ، فراح يندم لفته المتجاوزة بكل إصرار ومضامرة ، وأجد في هذا الاستشهاد ما قد يوضح بعض ما ذهبت إليه في أول هذه الدواصة حين أشرت إلى أزمة المصطفى حين لا يجد خبرته ما يحملها - بأمانة وإحاطة - من ألفاظ ، اللهم إلا من خلال مثل هذه التفاسير الشعرية الحظرة .

فأعده عند ابن عربي (١٥) : قوة وطاقة حركة ، وفيها يقول : وإني تبرجه كطاقة بحركة عشقية ، ولها تحمل صاحبها : تنزقي غفرتي - و - ثم ثمة علاقة جدلية بين « هم » و « إرادة »



حزونا مع لغتنا يسمح بإكتادنا الجديفة أن تجد ما يستويها .



وقد يكون مناسباً أن أعرض لمحة من خبرة خاصة حين هاجت في الشعر في مواجهة ما يلقى في وصي بعض مشرعي ، حين أرفض ، ويرفضون ، أن نتحول غيرهم إلى مصطلح تشخيص عاجز :

يتحضر حزن أبلغ حزن أرحب من دائرة الأشياء المثورة الأشياء العاصية النافرة المجهي حزن أقوى من ثورة تشكيل الكلمات حزن يصرخ بكما يشرق للما

حزن يستويها أبناء الحيرة جميع أطراف الفكرة يوقد نار الأحرف والأفعال حزن ينجو ، يلمى ، يلهب ، يصرخ ، ينجس ووحامة شجرة . (من فهمية للكتاب لم تنتشر : السريح والأحزان) .





الوصول ، فيناقش ابن عرب مراتب الهممة من هممة « تنبيه » ، إلى هممة « إرادة » ، إلى هممة « حقيقة » ، فينتج ذلك مع بظفة الوعى إلى تعاضل القدرة (النفس إذا تجمعت أثرت في أجرام العالم) إلى التكامل مع الأمتامى (جمع الهمم بصفة الالهام) ، واكتفى بهذا للدخول الذى أوضحته من خلاله كيف حاول ابن عرب أن يطوعه لوصف درجات وعية لا أقول إنه نفس اللفظ الذى يشير إلى ما هو حزن ، عما يتوكل مع الرضى بالآلام مواجهة الواقع ، بمعجمه الموضعى ، وقد تصبح الصورة أكثر اقترابا فوضوحا إذا استشهدنا بعقوب بعض الشعراء القداسى عما هو « هم » باللفظ الذى رجح عندنا :

يقول ذو الرمة :

وكتت اذا ما ألم ضيف قرتيه
مواكبه ينطو الرهان فيها

فألم هنا يأتى ضيفا ، فيكره الشاعر ويحسن وفاته ، إذ يواكبه صبرا وتقبلا وتحبدا واثقا من أن السير الخليل ، وحية الحركة ، خليفان بأن ينطو عنه في حين مناسبة ، وهذا الموقف الواعى هو أرقى بكل قياس ما أصاب مشاعرنا نتيجة للإشارة الاكتسابية المستوردة ، والى جعلت ألم جسا فريسا ونشازا مقفرا ينفى التخلص منه أو أخلاؤه ، نفورا : وولفيا .

أما امرؤ القيس ، فهو ياتى بألم ، أو بألوع الحموم ، في اختبار وجودى موجه حين يرشخ الليل - كموج البحر - سدوله « هل بألوع الحموم ليلى » ، وهو ينطق بالحموم بتبعها الشوق روادعا « وعاج إلى الشوق الحموم الروادع » .

واكتفى بهذا القدر مرجحا أن هممة ابن عرب في ترتيبها للتصاعد ، ليست بعيدة عن هم ذى الرمة الضيف المواكب ، أو عن حموم امرؤ القيس المختبرة والروادع ، وهذا ما أردت به أن أنهى به أن البداية من لفظة الغائرة في كياننا - وليس من المصطلح المطلوب إلثامه - هى السبيل الصحيح للتحرف على حقيقة مشاعرنا وطبيعة وجودنا وحركية وجدنا

وبعد

فاعتقد أنه يحق في بعد عرض هذه الأمثلة أن أحدد ما ذهبت إليه في بداية هذه الدراسة في صورة ترجيحات غالبة ، لا بد وأن تحتاج إلى مزيد من البحث وإعادة النظر ، ومنها :

١ - أن الظاهرة أسبق من لفظها .
٢ - أن لسان كل أمة هو تاريخها الحيقوى التراكب من معنى ووجدانها إلى - ولنتها بالتالي هى متعلق معارفها في مجال ما هو ظاهرة بشرية معرفية وجدانية .

٣ - أن هذه اللفظة - حتى بحضورها المعجمى المحدود - فى حركتها الموجبة ، هى المصدر الأول (وليس الأخير) فى تحديد الترجمة نحو ما يبنى - ويمكن - دراسته من ظاهرات .

٤ - أن الجدل بين هذا المصدر الأول ، وبين الموقف للتجسد منه هو المجال الأصيل لتحريك اللفظة وتوليدها ، وهو الشعر .

٥ - إذن ، فإن ما يسمى بالمعجم الإنسانى ، والنفسية خاصة ، يبنى أن تستلهم مادتها من لسان أهلها ، لا أن تستورد ابتداء من « سلوك » غيرها ، كما يبنى أن تستلهم منبهجا من جدك الشعر ، لا أن تنقله من قياسات الظاهر ، وبهذا فقط : يمكن أن تؤصل وتضيف ، لا أن تحزول وتعتق .

٦ - إن تقديمنا لما هو علم - باللفظ الحديث الضيق - يبنى أن يرجع تماما حتى لا يصير النشاط المعرفى حكرا على فئة بذاتها ، ثمارس من خلاله الوصالية على وجودنا ومشاعرنا ، مع عجزها عن الإحاطة بكامل القليل مما هو نحن ، بسبب انفصالها الساكن فى مصطلحات جامدة (مستوردة أغلبها) بما يصلها حتى من الظاهرة الأصل .

٧ - لكل ذلك ، فإن اللغة العربية بوجه خاص ، يمكن أن تؤخذ باعتبارها من أرقى مصادر معرفة أبعاد مسيرتنا التطورية طويلا وعرضا ، وعمل ذلك فلا بد أن تحتل مركزها المحورى فى أى محاولة للتحرف على حركة لغونا وإمكانياتنا بعثا ، وبالتالى تصبح البدايات منها (لا مجرد الترجمة إليها) هى أكبر إزماما مفروض على ضمايرنا وعركنا لفعل معرفتنا . وعليا أن تنوع نفعنا إذا أحسن استلهمنا أن تقف على مواجهة اللغات الأخرى - بما مثله - فى حوار حضارى يعود على الجميع بالتكامل المحتمل والحقى إن كان الإنسان أن يواصل مسيرته من واقع إجابيات بكل لسان .

وقد يترقب على إحياء حركة اللفظة - هكذا - والبدء منها أن نواجه تحديات رائدة مضية مثل :

١ - أن الفلسفة ، التى كادت أن تحزول إلى علم كلامى تجريدى منفصل عن الانتماء بالسياسة الوطنية وجدل الرعى ، يمكن أن يلد فيها لونا معرفى وجودى حقيقى ، لتعود مغامرة كيانية : تقوم بها ذات استوعبت أكثر من ذاتها ، فتستطيع أن تتجاوز مجرد إعادة ترتيب التجريد المخطى والسكان والمجزأ ، إلى إضافة تخليق التركيب المعرفى الغائى ، وتحريك الكل الجدل فى صياغة جديدة متولدة ومزودة ، فتعود الفلسفة تعبرا عن العمق اللغوى الوجودى فى حركة اللغوية (يقوم بها الأمل والبدالى والمظنظف على حد سواء) .

٢ - وعلم التفسير (تفسير القرآن الكريم) يمكن أن يتحرك من جديد ، بعد أن حسمه الألفاظ الساكنة ، والروايات المنتهية فى ما كادت أن يجعل الإنفاذ الموجه مجرد أطلال تزاركها على ، قد نبكى عليها أو نفرح بها واقفين أو جالسين ، مع أنها كيانات حية لا بد وأن تتحرك مع الزمن فى كل اتجاه يمكن أن تعد به ، فتتجاوز نفسها إلى ما يتغلغل منها ، وبهذا وحده نفهم النصيحة أنه اقرأ القرآن كأنه أنزل عليك ونترشف حتى وصاية المصطلحات العلمية العاجزة فى معاولها لاحتواء النص القرآنى الحيقوى ، تحت زعم تفسير علمى ، أو ترويض عصى ، الأمر الذى لا يقع فيه الموهبة من العلماء (والتماثلين) فحسب ، بل الثقات من اللغويين والمفسرين كذلك .

وعلى العلوم الإنسانية (النفسية خاصة) أن تعيد ترتيب اهتماماتها بحيث تكون منتظلمها من الواقعيين أسسيتين : الحيرة للمشاهدة ، واللغة الأم ، ثم تستعين بعد ذلك - لا قبله - بمسيرة المعرفة الموزنة من كل حذب وصوب ، وبكل لغة أخرى - ومنهج .

٤ - أما الشعر ، فهو التحدى الدائم بطبعه ، وهو - بأوسع معانيه - (بما هو شعر كما ورد فى أوله هذه الدراسة) هو خليق مسيرتنا الجمعة فى جلده مع اللغة لتحتوى خبراتنا فى مرونة متجددة بلا انقطاع .^(١٦)

الهوامش

(١) مفهوم اللدونة العصبية Neural Plasticity

يعني قدرة الجهاز العصبي المركزي خاصة على التعديل والتشكل، بل النمو والتطور، تبعاً للتأثيرات البيئية واستجابة للتأثيرات والتكيف مع المتغيرات بعضها مع بعض.

(٢) المعلومات Information هنا تعني كل ما يصل المخ البشري من مؤثرات جاءت من المورثة أو من البيئة المحيطة، ولا يقتصر معنى المعلومة على ما هو شائع من معرفة رمزية محدقة.

(٣) أمضى أغنرسل للمصاحم المحافل بين السخافير والنحسب

أطرحي

بين الضياع والرؤى

بين النسي والعدم

أعق الحيا أبعث

أقول جلهما

فترك القصيدة

(من قصيدة لم تنشر للكاتب : ياليت شعري لست

شاعراً)

(٤) بالإضافة إلى ظاهري التنبؤ والتعجب والتعجب تمت

ببحث لفظ «التنبيه» (لكن : استعمل الألفاظ لارتبه

بحروف عربية وتلقى عرب، وقد فضلت ذلك عن

لفظ التعجب المستخدم لهذا الغرض، لأننا مع

إفراطنا في هذه العملية لا نغفل بل نتعجب منها

وبسبها.

(٥) مثلاً : لسان العرب، وأساس البلاغة.

(٦) الوسيط مثلاً (وإلى درجة أنظر : المصاحم

القائلة بتخصصها في ترجمة فروع العلوم المختلفة)

(٧) سبق في محاولة مراجعة ونقد ثلاثين تعريفاً (بالإنجليزية) لما هو إشغال، أو عاقبة ميتة تصورها جميعاً عن الوفاء بتحديد الظاهرة المعنية، وسنجد مجاً إلى استعمال لفظ «وجدان» تين لي أنه لفظ أكثر احوداً، وأقرب بضاً من أغلب الألفاظ المقابلة للدرية في لغات أخرى، حتى أتت اقترح نقله كما هو إلى اللغة الأخرى متى ما نجحنا في استلهاه ما يمكن أن نجد الظاهرة التي يتجلى، أو يشر إليها، انطلاقاً من مؤلفه في لغتنا نحن، وحينذاك (كما اقترحت) سوف يكتب بالإنجليزية مثلاً هكذا: Wigdon دون ترجمة.

أنظر : الإنسان والتطور - السنة الخامسة - أبريل ١٩٨٣ ص ١٠٨ - ١٥٠

(٨) أحسن في الرجوع إلى معنى اللفظ هنا ولما يمد على المعاجم التالية : لسان العرب (ابن منظور)، القاموس المحيط (الفيروزباني) أساس البلاغة (الزحزحسي) ثم الوسيط (المجمع المفرد).

(٩) تيسير شيخ الأرض (١٩٧٣) دراسات

لفسنية : محاولة ثورية في الفلسفة - دار الأثر - بيروت.

وفي تصوري أن العنوان هو من وضع أو اقترح دار النشر دون المؤلف، حيث الأولى أن يكون اسم هذا العمل «الفلسفة الأجدانية الوجودية» كما

كرر المؤلف طوال أطروسته، وهو لا يتردد في أنها

فلسفة جديدة أصيلة، بل «واحدة وحيدة» وهو

كل ما يلهي المحاولة من شطح ووقفات «جذائعية»

إلا أن الاحتفاء بها، والتعاطف شرعية مغلطها، هو

الواجب عند كل من يريد لها بداية ما نسترجع بها حتى

التفكير بفضتها معها جانباً الصواب، ولا بد أن

نعرف أننا لا نجرؤ أن نذكر «نحس الفلسفة» بوس

جديد) بما يسمح بأن نضيف، ومخالفاً «وحدة

للحرة» (محمد كامل حسين) «والتعالية» (توفيق

الحكيم) مع نواضعها الشديدة لم يستمر أصلاً،

ولا نجدتها مدرسو الفلسفة أو مترجموها أو الباحثون

فيها لتصورهم فلسفة وهم على الأكثر «علماء» فلسفة، ولغتاً من مطلق هذه الدراسة قد تكون مصدر الإلهام للتجديد لن يريد أن يفسر شيئاً من حيث ينبغي.

(١٠) أحسن تعبير «التصريحات النفسية» بعد أن شاعت فتارى الأطباء النفسيين، وإلى درجة أن كل النفس، أو الطب والصحة ووسائل الإعلام الأخرى بشكل سطحي ووصائى، حتى أصبحت الفلزات العلمية أشبه بتصريحات الساسة والأعلاميين منها إلى أفكار الشخصيين ومسؤولي العلماء.

(١١) اكتفت هذه التمرينات من الموسوعات والمصاحم المتخصصة دون المدخول في تفاصيل

Webster's New Collegiate Dictionary (١٩٧٣) بحسب الشراوى (١٩٨١) «وهل يعد يومنا الذي نحن فيه من رحلة الزمان» (في رثاء صلاح عبد الصبور) الإنسان والتطور، العدد ٤، السنة الثانية ص ٥٧ - ٦٤

(١٤) ووقت طويلاً أمام ورود لفظ الحزن مختلف أشكاله في التنزيل الحكيم، ورغم أن الإجماع العام الذي وصلنا للغة الأولى هو ضد ما ذهب إليه من التأكيد على عدم إغفال الجانب الإيجابي لما هو حزن، فإنني لم أستسلم لهذا الإجماع كاملاً في عروة أهدق، لكني أثبت هنا بصفة مؤقته بعض الإشارات حتى أعود إليها تفصيلاً:

أ - لاحظت أن فعل الحزن جاء منها في حوالي ٨٠٪ من وروده في كل التنزيل.

(ب) لاحظت أن هذا الضمير (والضمير كذلك) قد ورد أحياناً (جاء) ويعلمها حرف «هـ» (أي يلهي)، وهذا فعل الحزن الذي أرتد السداع عنه في هذه الفقرة.

ج - لاحظت أن فعل حزن كثيراً ما يتصل به فكر متعوله، وهذا أيضاً غير ما عنته في هذه الدراسة.

د - إذا ما قارن الحرف بالحرف (لا عريف عليهم ولا هم يحزنون) - فإن الأمر يختلف كذلك.

هـ - في الأحوال القليلة التي لم يكثر الحزن بالحرف، ولم يحد إلى متعوله، ولم يحد بحرف «هـ» فإنه كان يقرب من المعنى الذي عنته في هذه الدراسة (إنما أشكركم وحزن إلى الله).

(و) وكان الاستعمال الوحيد في معنى اللوابة جسدياً في بيان شخصي «ليكون لم عدوا وحزناً».

ثم انتهت إلى أن الاستعمال في المقام الدين الرواد بالأمان قد لا يكره النص الدين أن يكشف عن حركة التنافس التي حارلتها نفعها كوجهه إلى ما هو حزن، ما لا ينبغي من أن يكون النص الدين وصياً على غيره - لفة - في مجالات أخرى.

(١٥) مسند الحكيم (١٩٨١) للمجم الصولى - ندوة للطباعة والنشر - بيروت.

(١٦) تجتبت الإشارة عمداً إلى ضرورة تصديج ومواجهة الإغارة الإعلامية والتقليل من «التصريحات النفسية»، لاني أصور أن هذا وذلك هما نتيجة لتدهورنا بقدر ما هو سبب له، ولا أحب أن التقليل من الإعلان من فساد وجودنا، واسترخاء تفكيرنا واستسلام مشاعرنا، هو السبيل إلى تحريكنا نحو مواجهة مسؤوليتنا والدفاع عن كياننا.



دروستة شى

- ٥ -

● وقف واحد منهم حين رأى الرأس الأسود المتحرك وسط رؤوس الشواهد الجملة وجعل نظره مثبتاً على بقعة السواد الغالبة في شحوب المغيب ذلك أن الشمس كانت قد انتهت تماماً ولم يتبق من أثرها غير بقعة الدم الحمراء الكبيرة المعلقة على جانب سحابة سوداء .

وقال فجأة : أظن وصل .

فقاموا جميعاً ينظرون ، ثم قالوا معاً : هو .

والرجل الذي عقد الحزام العريض على بطنه كان قد وقف حين وقفوا ولا سمح تأكيدهم أنحنى جهة الفتحة ، وقال للشيخ : أنتظر .

- ٦ -

● ظهر الجسم كله طويلاً وسط المصابيح ضائعاً بين الشواهد ، واقترب منهم فوضعت ملاحظه الرهقة ، ولما دخل الحوش الضيق أرمى في حضن أول رجل وراح ينتفض في بكاء مكتوم ، والآخر الذي احتضنه ظل يربت على ظهره ويشده إليه بقوة ثم رفعه أمامه وجعل الوجه في الوجه ، وقال له بثبات : إجمد .

- ٧ -

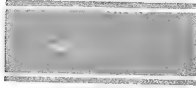
● قال الرجل الذي حضر لتوه وهو يسحب منديله الخارج من جيب البطولون : أشوفه . فشد الرجل نحو الحفرة ، وقال واحد من الآخرين : طبعاً لازم تشوفه . وأشار إلى صاحب الحزام العريض ، فأتحنى في الحال جهة الفتحة ، وسحب منها اللقمة التي تهلل قماشها الأبيض من كل الجوانب ليبدأ الوجه الصغير الذي تشرب لون الغروب ، كان جامداً على بسمه ذابلة تلك التي تحدث للأطفال في نومهم ، وتقول عنها الأمهات إنهم يضحكون للملائكة الذين يلاهم بهم ، ضمه الرجل بقوة إلى حضنه ، وقبلة كثيراً على جبهته ، وعلى خديه ، وفوق الأنف ، ولم يتركه حتى أخذه منه فصباً ليمطوه للشيخ الذي قد متعلماً رأسه بالخارج وبالي جسمه المعجوز داخل المقبرة .

- ٨ -

● لما أهالوا عليه التراب كانت الظلمة قد حطت ثقلها فوق الشجر وسكنت الطيور ومن جهة البلد ظهرت مصابيح متفرقة نورها قلق ، وضعيف .

والأب الذي جاء متأخراً ظل منكفئاً على المصطبة فوق الفتحة بالضغط ، وهم كانوا قد تركوه لحال وظلوا في جلستهم فوق السور الواطئ عاكدي الأيدي على صدورهم ، والشيخ كان قد ارتدى جيبه ، وعقد شال عصامته ، وجلس ممسكاً المسيحة الطويلة بيده ، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ، ويتنحن ●





تأثير البحث في ثلاثية حمود دياب

د. أسامة أنسور

الشخصيات ، وهندسة البناء الدرامي على نحو لا يطاق الواقع .. تنتهى عملية الخلق إلى صورة مركزة للعالم بشكل مجرد .. وما أبعد دياب عن التجريد والتعلق في مياه الخيال والفرض في أحادي اللاوصي ..

إلا أنه - في ظني - أن حمود دياب قد تأثر تأثراً شاكياً في ثلاثيته - رجل طيب - ببعض من ثبات مسرح البحث وبعض تقنياته ، بل وبعض المسرحيات على نحو ما سنرى .. إلا أنه قد صعبا في بنائه المنطق والحافض لقانون السببية ، فتمحورت تلك المسرحيات على مستويين .. مستوى أول أحكم فيه أسلوبه الواقعي .. فهو من عتوانها - رجل طيب في ثلاث حكايات - يحوى نغماً واحداً محدداً في ثلاث مواقف درامية متفصلة .. فطست من أنصار الربط بين الثلاث حكايات .. ومستوى ثانٍ تتجرد فيه الشخصيات أحياناً وتنطلق القيمة والقي لا من الحوار المسرحي ، بل من الفعل المسرحي Theatrical business .. وأحياناً أخرى يصبح الحدث الدرامي في لحظات معينة بصيغة خيالية غير منمنقة في سياق المستوى الأول .. وسنحاول تلمس ذلك في كل مسرحية من المسرحيات الثلاث التي تمحل عتواناً عاماً لها هو « رجل طيب في ثلاث حكايات » ..

لا أزمع في هذه المقالة أن همود دياب قد كتب مسرحاً خيالياً وموضوعاً .. ما أبعد مسرح دياب عن ذلك .. إذ هو كاتب - رغم تعدد أساليبه - يقف في صف الأطر التقليدية التي يحوى ليساً محددة تعبر عنها شخصيات محددة الأبعاد في بناء يتنامى نحواً منطقياً على أساس من السببية .. فلكل نتيجة سبب ولكل تحول مقدمات ونتائج .. وفي اعتقادي لا يحوى مسرحه وجعاً إنسانياً في المطلق ، بل يحوى وجعاً قومياً بالدرجة الأولى والأخيرة .. لمسرحه لا ينطلق من الرؤى الفلسفية لمسرح البحث .. حيث اللامنتطق واللامعنى يشككان جميع الظواهر بما فيها الكونية .. بل هو ينطلق من إدراكه الخاص بالقوانين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحكم الحاضر .. كما أنه من الكتاب الذين يحملون رؤى مستقبلية لواقعهم تتبع من إدراكهم لتقوى الاجتماعية الأساسية المتحركة على أرض الواقع .. لذلك لا نرى في مسرحه ذلك الوجود البشري الملقى في أي زمان وأي مكان حيث الصمت الإلهي والكوني ، وحيث المعجز التام أمام الطبيعة ، وحيث فقدان التواصل بين البشر ، وحيث الموت كحقيقة وحيدة مطلقة .. وبالتالي فقدان السببية كقانون يحكم العلاقة بين الأجزاء ، ونحجم

الحكاية الأولى : الغريب لا يشربون القهوة :

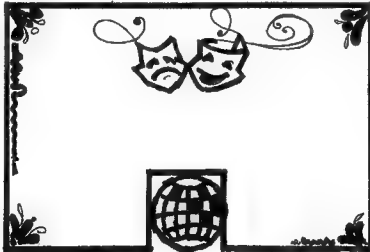
رجل طيب يجلس أمام بيته يقرأ طالعاً في إحدى المصحف وينشد القهوة من زوجته التي لا تظهر لها ، بل يظهر لها غريب يملأ في البيت ويكتب في مفكرته .. ويسأل الرجل له عن هويته فيخرج له كارتاً أصفر ويخفيه سريعاً فترداد حيرة الرجل خاصة بعد أن يدعوه لشرب القهوة فيرفض الغريب ويخرج من المنزح .. ويتكرر المشهد مع غريبين آخرين يقربان بقياس البيت وبمحاولة التهام للزئول ، إلا أن الرطوبة والظلام يردانها ويخرجان والرجل لا يفرج عن غرضها شيئاً .. فيتجاهل الأمر .. إلا أن ذلك يتكرر مع دخول مجموعة من الغرباء يكشفت عن غرضهم وهو الاستيلاء على البيت .. وفي محاولة من الرجل لإثبات ملكيته يقومون بشق كل أبوابه التي تثبت ملكيته للبيت ، بل تلك التي تثبت وجوده كله ..



بم ذلك في بناء التقليدي حكم جداً .. يبدأ بعرض يوم من الأيام العادية للرجل الطيب .. ولقد أحكم دباب المسترعى الواقعي الذي يتحرك داخل الرجل .. حيث توصيف المكان (البيت) بدله .. والكشف عن طبيعة وأبعاد الرجل الطيب الذي يقضي يومه في قراءة وتغيير طالعاً واحداً القهوة بغيره بعد أن حفره الجيران وأصبح لكل ما يشغل ، بل تركه ابنه ليحمل في يده بعيد .. ولقد حتى دباب بدرجة كبيرة في التفرغ داخل الهوى النفس للرجل ليقرر في ضوء سلوك الرجل تجاه الغرباء .. فهو مشرقت داخل هومه الخاصة التي خالياً ما يفسرها تفسيرات هيبية ، وعندما يتجمع طالع الغريب الأول يتعامل معه بحذر بالغ وبمحاولة شديدة تتبني به إلى المسألة السطحية وتورده مشاعره الحقيقية ، مما لا يخفى الارتباط الحقيقي بما يقوله أو بما قد يقوم به من مظاهر سلوكية .. وذلك يحدث مع الغريبين التاليين أيضاً .. نحن إذن ، أمام شخصية غير قادرة على المواجهة .. على الفعل ، أسيرة عجز ذاتي وموضعي .. بل هي تحول الأمر البالغ الخطورة إلى نكتة يضحك وحده عليها ليخفي قلقه وعجزه وخوفه .. كما أحكم دباب المسترعى الواقعي .. أيضاً .. في علاقة الرجل بزوجته التي يحكمها التصور التقليدي للزوج والزوجة الشرعيين ..

الآلية نفسها ، ويرددون ذات الكلمات ، وشخصياتهم مقلدة .. وهم يحملون أرقاماً لا أسماء .. حيث ، غريب (١) وغريب (٢) وغريب (٣) وهكذا .. وبذلك تنميع شخصياتهم وتصبح أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى شخصيات إنسانية .. فهم يملأون بالنسبة للرجل تحدياً ما .. ويتداخل هذان المستويان ليكونا صورة تتجاوز حدود الانعكاس المباشر وتختلف عن التركيز الكلي للواقع في أشكال مجردة .. ولعل ذلك يذكرنا بالشعور الذين تحرك عليها يونسكو في مسرحية « الرمالية ألبا » حيث يونسكو المؤلف الذي جلس ليكتب مسرحيته الجديدة .. ويتداخل عليه ثلاثة من الطاق أو مشغري المسرح يحملون أصحاً واحداً .. برتلجو (١) وبرتلجو (٢) وبرتلجو (٣) .. وذلك في محاولة منهم لسلب يونسكو عقلية المبدعة الحرة مثلاً توافد الغرباء على الرجل الطيب لسلب ملكيته للبيت .. ورغم ما في الرمالية من خصوصية ، وما في الغرباء من عمومية إلا أنها يقتربان في عرضها للحدث الدرامي الذي يبدأ بقوة ما ، تخامس ضخماً متصاعداً حل الشخصية الهويية ، معتمدتان على توصيل القيمة عن طريق الشغل المسرحي .. سواء بيشرة اضطرابات وإشاعة الفوضى في المكان أو هيئة يونسكو نفسها وذلك في الرمالية .. أو بالقهر المادى للرجل وتزويق مستناته في الغرباء .. ويتم ذلك بشكل كاريكاتيري هزل .. ومن لا يرى في الغرباء ذلك المزل في التصوير فيلتفت في سلوك الرجل تجاه الغرباء منذ لقائه بالغريب الأول ..

على المسترعى الآخر نرى توصيف دباب للغرباء توصيفاً تجريدياً .. فلذا كان الرجل يرتدى جلباباً أبيض وخفياً منزلياً كتوصيف واقعي لحية الرجل .. فالغريب نسخة واحدة .. التي نفسة .. الذي لم يصفه دباب سوى بالآلية .. والهيئة نفسها ، ويحركون الحركة



تناقشاً غير معقول في صورته المعروضة ..
لذلك لا يخضع مسرحهم للتطور المنطقي المتقن
على العلاقة السببية . على العكس من ذلك
مسرح دياب عامة ..

« واميد » تحوى زوجان هما محورا
المسرحية ، وتحمل الجثة التجسيد المادى لفقدان
العلاقة الزوجية السوية التى بنيت على عدم
الواقى .. العلاقة التى ماتت في حجرة نومها
منذ خمس عشرة سنة ، ووجود هذه الجثة
يمثل مشكلاً فكاهياً مروعاً للزوجين .. فهى
تتحدد بالدرجة التى تطرد معها الأحياء خارج
المسرح .. ويونسكو هنا يبيى لنا جزءاً من
السحر والحلم يبعثنا تنقيل أى عناصر خيالية ،
كشمو الجثة ، ونحو القطريات ، والدخول إلى
عالم للماضى ، واهتزاز البيت مع خروج الجثة ،
والنهاية الممثلة في الحيال ، حيث تتحول الجثة
إلى مظلة طيران ترفع معها الزوج اميد بهد أن
تطارده ، الشرطه .. أما محمود دياب فيخلق
لنا بأسلوب واقعى عالم الزوجين اللذين تتر
الحب بينهما أيضاً ، وذلك في بناء تقليدى عاماً
يبدأ بالعرض والأزمة والتطور ثم الانفراج ..
ولذلك رغم كتابتها في فصل واحد بخلاف
اميديه التى كتب في ثلاثة فصول .. والعرض
في الرجال لهم رموس ، يكشف عن هذا
الفنود بين الزوجين ..

الرجل : أنا لم أكن أحب هذا اللون أبداً ..
الزوجة : ماكنت أعرف هذا ، فخلال
صهرتنا الطويلة لم أركل يوماً نهم
بالوان ثيابى .
زوى : مكان آخر عندما تحاول
الزوجة أن تجذب زوجها للحديث
معها) .

الزوجة : ماأشد حناك ، ليا مضى كنت
تفضل الحديث معى على أى شئ*
آخى .. حتى على لعب الكورثينة ..
فما الذى غورك ؟

إلا أن تقدم الجثة على عالم الزوجين
السكن لا يمثل تجسيدا لهذا الفنود .. بل هى
تجسيد للزوج اللاهبال المشرقت الذى ذمه
الآخرين جميعاً وفصلا رأسه عن جسده -
فهى تحمل شيئاً بينها وبينه - وهما يحدث
ينحرف قليلاً من المستوى الواقعى لتشوبه
صهبة خيالية ..

الجثة عند دياب إذن تأتى لتضجر الأزمة
بعد العرض .. بينما يبدأ يونسكو بالأزمة



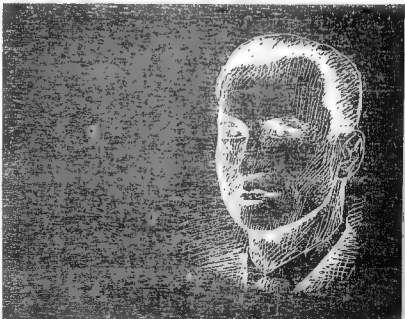
بل إننا لاستطيع أن نتقبل على المستوى
الواقعى فكرة شعاع الخرافات ومسجلات التوثيق
من مصلحة الأسلاك بفعل الغباء إلا في إطار
تجريد الشخصيات من شكلها الفيزيائى
لتتحول إلى مجرد فكرة أو قوة ما ..

الحكاية الثانية : الرجال لهم رموس :
إن القراءة العابرة لهذه المسرحية ومسرحية
« واميد » ليونسكو تكشف بوضوح تأثر الأول
بالتانية بدرجة ما .. ولعل أن نشير إلى ذلك ،
لا بد وأن نفر نيزهما في الشكل والمضمون ..
فالحديث عند يونسكو - كما هو عند كتاب
البحث عامة - ينطلق من موقف درامى يحوى

الرجل : هل من الممكن أن أعرف من يكون
السيد وماذا يريد ؟
(الغريب يمد يده في جيبه فيبرز
بطاقة صفراء ، ثم يطرحها على
القور ، ويحول إنيامه إلى البيت) .

الرجل : فهمت .. شكراً لك (والواقع أنه
لم يفهم شيئاً بل ازداد حيرة) ..
أرجو أن تعتبر البيت بيتك ..
(يتلصص الرجل بنظرة على ما
يكتبه الغريب فيقبضه متلبساً) .

الرجل : (في ارتباك) أردت فقط أن أعرف
بأى لغة تكتب .



مباشرة .. حيث اميديه عاجز عن الكتابة والقطريات السامة تنمو والجثة تتمدد وانحدر يهدد المكان .. وبدأ الحدث الدرامي في النمو والتصاعد عند دياب على نحو متزايد عند يونسكو .. فزوجة اميديه إيجاميه - مثل زوجة الرجل عند دياب - تدفع زوجها للتخلص من الموقف نهائياً .. بيما هو يدور ويحرم حول الموقف دون المواجهة الكاملة .. فيها هو اميديه بدلاً من مواجهة الموقف بعقل وجود الجثة أحياناً بالطفل الذي تركته الجارة منذ زمن ورعا قد قتله هو بسبب صراخه .. أو أولها المرأة التي تركها ترق دون أن يفعل لها شيئاً .. أو لعله العاشق الشاب الذي مات بنوبة قلبية .. وهو ما يفعله الرجل أيضاً عند دياب .. الذي يحاول أن يثقل بالجثة إلى السلم الخارجي ثم يعزل عن ذلك خوفاً من رؤية الجيران له ..

وأحياناً يحاول لفها من الشباك إلا أنه يعزل عن ذلك .. أيضاً - لامتلاء الشارع بالناس .. ثم أخيراً يهديه قتله إلى تحويل الصندوق الذي يحوى الجثة إلى ترائب يضع عليها مفرشاً الزهرية ومعدنين لليبس الكوتشيته .. وسلوك الرجل عند دياب داخل هذا الموقف مصور بشكل كاريكاتيري ساخر يجعله أقرب - في تصويري - إلى شخص يونسكو بدرجة ما .. فالرجل في نص الرجل يصرف بيبلونية - كما تصفه بذلك زوجته - تمكس حذوه عن المواجهة والتصرف على نحو إيجاميه .. والمثال في السلوك بين اميديه والرجل واضح .. فاميديه عاجز عن الكتابة المسرحية ويرافق الموقف، والرجل عند دياب عاجز عن الفعل بشكل عام ويرافق الموقف أيضاً .. وكذلك المثال في موقف الزوجة .. فمادلين - الواقعية جداً - تدفع زوجها للتخلص من الجثة .. والزوجة الإيجامية عند دياب تدفع زوجها لأن يفعل شيئاً بهذا الموقف .. يتم ذلك بينا هما منشغلان بالتريكو .. وتتأمل بعضاً من

هذه السين .. إذا لم تقرر أن تفعل شيئاً فلا تنص من أن يلاحظ الجيران شيئاً وسرعان ما سيفيق المكان به ..

اميديه : أشعر بإرهاق شديد ..
مادلين : كالعادة .. عندما يجين الوقت لأن تفعل شيئاً ما .. هلا خلصت منة ؟
اميديه : مستصالح الأمور ..

مادلين : أتمتع أن تتصلح من تلقاء نفسها .. لا بد من القيام بشيء ما لإيجاميه .. وإذا لم تتصلح منة سأطلب الطلاق ..

اميديه : لا أستطيع أن ارحم وحدي يامادلين ..

وهذا بعض من حوار دياب بقرب كثيراً في عهده من عهري حوار يونسكو ..

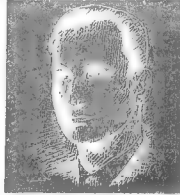
الزوجة : لماذا تفعل مكيفك اليمين ؟
الرجل : ماذا تريد مني أن أفعل ! كان عندي ما يكفي ياري لماذا ابتل بهذه المصيبة ..

الزوجة : ألا تكف من التواخ .. فلنظن شيئاً غير التواخ ..

الرجل : كنت قد بدأت أفكر .. إن للولايات محاكم قضى من كل جانب .. أنا مضطهد بالفردوس .. أسمع يشهدونني .. حتى أنت تصرخين في وجهي بدلاً من أن تمدى ي يد العون ..

الزوجة : أنت لا تفعل شيئاً تجاه هذه المصيبة ..

الرجل : لماذا ابتلى الله بها .. لا بد أنه غاضب مني .. لنني غصب الله من إنسان أرسل إليه جثة في صندوق ..



الحوار من المسرحيتين لتفعل عند درجة تأثر دياب في هذه المسرحية بمسرحية «اميديه» ليونسكو . خاصة الفصل الثاني ..

مادلين : أنت تستلذ بصري .. ليس لديك صفة واحدة تشع لك .. ذلك ترى إلى أين أفضت بنا الحال وترى بنفسك الوطء التي نحن فيها ..

اميديه : دائماً تصيد الأخطاء .. ما فات مات ولا فائدة من البكاء عليه ..

مادلين : مأسهل الكلام تتصل من أعطالك ..

ميديه : إني أفكر في الموضوع يامادلين ..
مادلين : ألم تذكر يد ما فيه الكفاية طوال



فهذه أسرة متوسطة .. في حالة انتظار
لقدوم خطيب الابنة عابدة .. تلك الأسرة التي
انتظرت عشرين عاماً على أمل أن يعود هذا
الخطيب بعد أن اختفى منذ تلك المدة .. وهي
في انتظارها هذا لا تفعل شيئاً سوى الاستعداد
للحفل .. وحتى على مستوى الحكاية
لا نستطيع أن نرى أكثر من ذلك .. فلولف
الدرامى ثابت لا يتحرك .. فالأب يتلمز
لصراخ الابنة المستمر والمستعد للاستعداد القصيم
للحفل الذي أرفقه مالياً وجسدياً .. والابنة
تلقف في توتر دائم .. تنشذ الجميع أن
يساعدوها .. والأم والأب يهتمان بذكرياتها
الخاصة البعيدة والذكرى السابقة التي اختفى
فيها الخطيب مجدى .. والابن نبيل يستعد
للحفل ولا يجد وقتاً للرد على مكاناته
التليفونية .. حتى وصول الابنة « ثريا » التي
على وشك أن تضع مولودها الأول – لا يدفع
شيئاً إلى الأمام .. الجميع في حالة انتظار وكل
أياهم من قبل إشغال الفراغ الزمنى ..
بالترفة ، أحياناً بالذكرى ، بات والأحلام ،
وأحياناً أخرى بالشغل المسرحي المشتغل في
التجهيز للحفل ..

إن تتعامل المستويين في هذه المسرحية
يصل إلى الدرجة التي يصعب علينا فيها الفصل
أو التمييز بينها .. « بصور مسرحية على أنها
والعامة ذات صبغة درامية .. فذلك يأتي بها
خارج مجال الدراما لاغشاء التعارض أو
الصراع الذي هو عصب الدراما .. أما رؤيتنا
للمسرحية بمنظور البث ، فإنها تكشف لنا عن
التناقض القائم بين الحلم بتغيير الواقع والمجزر
من السعي نحو تغييره .. بل والتكيف مع هذا
الواقع رغم ما فيه من قهر وسحق للرد ..
فمشرعون عاماً من الانتظار – فقط – كافية لأن
تفقد الأسرة إحساسها بالزمن .. ولعل هذا
التقليد هو ما يجعلنا نقبل حلم الأسرة هذا في
سياق الصورة الواقعية ..

نبيل : أنا أقصّر الموقف .. الباب على
جانبي الطريق وفي النهاية تل دافن
حال .. ومن وراء كتلة هائلة من
النساء المشرب بلون الدم .. هي
الشمس بغير شك .. وقد غطت
أشجار التل فكان وكأنها يسبح في
الدم .. وجمّة أجراس تلو على كل
الأصوات ..

وفي اعتقادي أن هناك عدة مسرحيات
عجبة تردّد صبابها في هذه المسرحية :



الحكاية الثالثة : اضبطوا الساعات :

يتضح هذا النص أكثر من سابقية بتأثر
واضح بمسرح البث .. خاصة إذا أخذنا في
الاعتبار أن مسرح البث لا يتميز بالبناء الهرمي
التقليدي ولا يتقوى الصراع المهددة الأهداف ،
بل هو يستعيصه من ذلك بناء هندسي من
وسى المؤلف ، والتناقض لا يمثل في قوى
واقعة أمثالا .

وإذا كانت المسرحيات السابقتان تستمتعا
بالحكمة أو البناء المتناسك .. والتعارض واضح
سواء كان بين الرجل والرفاء أو الرجل
والجدة .. وإن كنت لأفضل تلمس الصراع
على هذا المستوى السطحي .. نفسى اعتقادي
أن التناقض قائم داخل شخصية الرجل
نفساً .. بين العجز والقدرة على الفعل في كلتا
المسرحيتين .. أعهد فأقول : إنه إذا كان ذلك
هو حال للمسرحيتين السابقتين مسرحية اضبطوا
الساعات عالية من هذا التناقض السطحي ..
فليس هناك شكل يتطلب حلاً ، والشخصيات
ليست في مأزق ، ومعنى أدق ، ليست هناك
حقنة ولا صراع تقليدياً .. وحتى إذا أخذنا
في الاعتبار رؤيتنا للتعارض عند دياب داخل
الشخص نفساً .. بين العجز والقدرة على
الفعل أو بين الواقع والحلم .. فنحن لانرى
تجسيداً لحركة هذا الصراع إلا للحلم ..

الزوجة : إن لم تكن تستطيع أن تتصرف
اخلى لك من الأكل رحمة بي ..

الرجل : فردوس .. إنك توجّهين إلى الإهانة
تلز الإهانة هذا المساء ..

الزوجة : أنا لم أهد .. إن لم تجد حلاً
حاصلاً وسريعاً هذه الكارثة
فسأخادر البيت على الفور ..

الرجل : أتركيه وحدى مع هذه الجلفة
يا فردوس ..

وإذا كان يونسكو يفتق لأفئديه حلمه بأن
يكون له أجنحة ليحلق في الفضاء لترك عهد
التعب .. وهي نهاية عيالية تخضع لأسلوب
يونسكو المسرحي .. إلا أنه عند دياب ينهى
يتحول في شخصية الرجل بعد أن تصاعدت
الأزمة بينه وبين زوجته إلى صفها على إثر
إهانتها له .. فلقد انطلق ما هو إيجابي داخل
الرجل حيث سيفر قفلة في الشركة التي يعمل
بها ليكشف عن الفساد الذي يعمها ..
وسيدّهب إلى قسم البوليس للإبلاغ من
الجدة .. لكن أسلوب دياب في هذه المسرحية
لا يدخل من الصبغة الحالية البوليسية .. فبعد
عروج الرجل تهم الزوجة التي لم تعد ترى في
البيت جثّاً يرع الصدوق لإذها في فارغ لا يمضى
جثّاً .. لقد انحطت الجلفة على أقدامه في
الفضاء .. وهذا هو السعى الآخر الذي
يتحرك عليه نص دياب ..

أولاً :

ذلك التوازي الخفيف بينها وبين .. في انتظار جوده .. ليكيث .. وإذا كانت جوده تختلج من المسرح التقليدى في أنها تبدأ بموقف غير مشيع لا يتغير بينها يبدأ المسرح التقليدى بموقف غير مشيع لا يمكن أن يستمر .. وكذلك الحال في .. اضبطوا الساعات .. وفي جوده تلاحظ أن غلامير واسترايون في انتظارهما لا يغفلان شيئاً سوى إضلال الزمن المسرحى - زمن العرض - بما يسمى بالشغل المسرحى الذى يمنع الموقف من أن يكون ثابتاً تماماً .. والباء الباترى لهذه المسرحية لا يمسك سوى الإحباط واليأس .. وباء اضبطوا الساعات دائرياً أيضاً .. يتجنى بالموقف الفيزيائى الأول اللهم إلا اختلاط اليأس من الانتظار بالأمل في الوصول من طريق الربط بين جدى الخطيب وعبدى المتظفر ولادته من الآلية لرباً .. فالجائى واضح بين قدوم العريس في التاسعة والىلاد بعد تسعة أشهر .. ولعل في حركة المسرحى - حيث الدوران المستمر حول الثلاثة يعاينى عائلاً مع البقاء الدرامى .. كما أن استخدام حمود دياب للصمت المتكرر المصحوب بصوت تككة الساعة يلمح دوراً في هندسة البناء الحامض بالنص مثلاً يلمح الصمت عند كتاب الميث .. خاصة يكيث .. وهو وإن كان يلمح دوراً عند يكيث في الإضاءة بجزلة الشخصيات فهو يلمح دوراً عند دياب في الإضاءة بالانتظار المستمر الذى اعتاده الشخصيات ..

ثانياً :

إن الصورة الغزلية التى رسمها دياب للرجل الذى يرفض ارتداء القمصين ذى الباقة المشاة - ومع ذلك يرتديه تحت ضغط الآنة والزوجة - توحى ببقوله القفر في أبسط أشكاله .. لعل ذلك يذكرنا بمفهوم « جاك » في مسرحية يونسكو التى تحمل الاسم نفسه لقوانين الجتمع واشتركة في الألعاب التناقض الصغيرة ، وذلك بإدغامه حل أن يعرف بأنه يحب البطاطس المصرة بدون الخبز .. وبالتالي انتهى به الأمر إلى أن يتزوج من ها ثلاثة أنوف وتسعة أصابع في اليد الواحدة ..

والصورة التى رسمها دياب للرجل مثلاً رسمها في الحكايتين السابقتين كاريكاتيرية بدرجة ما .. ونحن نعلم أن الصورة الكاريكاتيرية بصورة مفضلة دائماً في مسرح الميث خاصة عند يونسكو ..



لاتس ياأنى الكرافة الحمراء الجديدة (وتحتق) .

الرجل : (تأثراً) لن أليس سوى الكرافة الحمراء .. أنا أحب الخضراء .. إني حر في اختيار ملبسى .. (إلى زوجته) أتفهين .. لن أضع الحمراء حول رقبتي حتى ولو قُشقت ..

الزوجة : (في هدوء) كفى صخباً .. أنت تعرف أنك لن تلبس في النهاية سوى الحمراء .. فلماذا الصراخ ؟

الرجل : (إلى ألم وقد تشنجت رقبته تحت ضغط الباقة) تشعرون الحديد حول رقبتي .. وترهقوني على كرافات لا أريدنها .. تاملوني كزهرية ..

بل إن تصوير الرجل للذكرى اليوم الذى احتق فيه الخطيب منذ عشرين عاماً كاريكاتيرياً تماماً .

الرجل : عجلت الشموع .. ويرد الطعام .. وتام الطبخ متوسلاً حلة المضي .. وانطلق شخير المسرحى وهو واقف على قدميه .. أما أنا فقد ذهنت الكرايس وأنا مسيقظ .

ثالثاً :

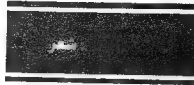
إن تيمة التظار من يحمل غلاباً للشخصيات سواء كان المتظفر فرداً أو مجرداً قرة ما .. تيمة هبية لدى كتاب الميث - مثلاً اشرا في جوده .. أو مسرحية أخرى ليونسكو وهي « الكرايس » حيث الزوجان الصغيزان يستقبلان مدهين ومهين يتزايلون مع مرور العرض إلى أن يكتشف المسرح بالكرايس .. وذلك انتظاراً للخطيب القهوه .. ولدى سبيل براسة عموى خلاص الإنسانية وسماحتنا .. وهذا ما يتروى في اضبطوا الساعات ..

وأخيراً أؤكد على أن هذا لا يعنى أن هذه المسرحيات تنحى للاجتماع الميثي شكلاً ومضموناً فليست هناك لغة مفردة من انتهى .. بل يؤدى الحوار دوره التقليدى في ربط الحاضر بالماضى وإضاءة المحرمات للراكمة عبر الزمن الدرامى .. كما أن الحدث يقوم على نظرة رشيده معولة للحياة .. لذلك هناك - غالباً - هدف يسعى إليه الحدث ويظهر نحو ذلك الهدف .. وهو هدف لندياب أيضاً .. حيث الرضى بأوجاع الحاضر يتجاوز مرحلة الرضى إلى تغيير ذلك الحاضر إلى ما هو أفضل .

الرجل : (وقد ازعجته صرخة عابدة .. يلطم يدي زوجته من رقبته في حدة) سأعلم هذا القمصين .. لن ألبس أياكات مشاة .. فليخرج كل على هواه .. وهذه الباقة لا تفرحنى .. (يصمت فجأة حين يلمح عابدة تدخل متدفة فيمد رقبته ثانية إلى زوجته) لماذا تفرقت يا امرأة .. زددى الباقة الحشوية .. اعترقنى وعجل ..

هذه صورة كاريكاتيرية سائرة لسلك الرجل وهي تتكرر أكثر من مرة عبر النص .. والتى يسخر بها دياب من الرجل .. أو بمعنى أدق من صفة من تحبب إزادته ..

عابدة : (تطال بوجهها من وراء الباب)



رَأَيْتُ اللَّهَ فِي سَجَنَةٍ

يوسف الخطيب

هو الثورُ ، والثرة ..
وقلبك رودة مشككة في الريح
وهو على أكتف غزاة جمرة ..

وَأَنْتَ الْآنَ مَكَّةُ كُلِّ قَالَةٍ

وغار جراه كل نبي ..

وَأَنْتَ الْآنَ طَيْرُ الْبَحْثِ

يبطل معبد الذهب

يَحْطُّ قَدَامَ هَذَا اللَّيْلِ

ينفخ في قرابير السيف

روح الحرف

بين قبائل العربي ..

وَأَنْتَ الْآنَ آمَنَةٌ

وَأَنْتَ حُلْمَةُ الصَّحراء ..

وَتَزُحَلُّ صَارَ جَبِيلُ الْقَصِيصِ

وسورة الشعراء ..

وجرحك صار مائدة المسيح

وزمزم الشهداء ..

وَأَعْلَمُ أَنَّ فَوْقَ الطُّورِ

من خشي ، وسجاري

سأصعد فيك جلجلي

وَتَبْعُدُ ، يكونني الإنسان ..

فطلي بيتنا وعداً

عيلان الليل ، والبستان ..

حليكو في دم الشهداء سائلة

تحم على جهات الأرض

ثم تصب في بحر ..

حليك عمر دالي

يحب كروستها التلحان

ثم يكون من دمهم على لؤلؤ ..

حليك غيمة يضاء

تشرب منك لون الجرح

ثم لغوص في صرل ..

وليلة أَنْ يَرْحَلُو

ضعت في الأحقاد

أشردك عنك .. في إرل ..

وعندك عند بستان القيامة

أسرجي لرمس الصباح

وجتحي الدنيا على قيرل ..

هبي أَنْ النجوم ترات الليلة

فذلك نفي فيك بنادق الثور ..

هبي أَنْ شح منك الزيت في الشعلة

فذلك صدورهم ظقت ليل النار ..

لأنك أنت - في واحد -

هي البستان ، والتلحان ، والخمرة ..

لأن جبينك المار

« وعُمرُ قصيدةٍ تُطلى

« وأدعى

« وعمرُ عناقٍ ..

« وعندلير ، بُشِبَةُ للمدينة

« أن وصلَ التين

« كان .. فراقٍ 11 ..

...

حليكَ في دم الشهداء .. منك .. إليك ..

أنتَ رَحمَ خلوصِ البحر في السُرور

وأنتَ وهم .. نشيدُ الحبيب .. والحرور

نهايته .. بدايته .. على الكون ..

ولحن هنا .. على الأحقاد ..

عقولون في قسْرٍ من الجنون

فتأبين .. لعلَّك إن نلعت الصور

قد تجلين فيه القلب ، والأذن

بيج بنا .. وشبه الدمع في العين

ولحن على أرائكنا

نُمدُّ الآه .. طر الآه ..

ونحيي للصبح ولأسمِ العرق

ونصل عازنا .. بالعطر .. والذيق ..

ولحن هنا ..

نُعمّر ، من مجاعتنا ، بيوت الله

لكي نساء بين عرابي الألفى ..

لكي نساء 11 ..

ولكن صعدت إليه طود سينين

رحت إليه حتى فة المساة

ويا قومي .. أبشركم .. وأبئت الله

وكتبت .. وكانت الأشياء

دخانا فوق وجه القمر

وهو بعيد حتى الكون .. من سيناء ..

وأبئت الله بين حرائق الحروب

يضم لصدره الدنيا ..

يصبئ اليم في التاهل ..



وجزى خصلة ، من فوق خذلك

نار تذكر

ولو ألى نسيئُ إليك با التيان ..

وهائى قبله للمي

وهالك دمي

على شفتيك

لون شقيقة الثمان ..

لأن فيك غصتُ حياة الحبيب

وأصعد فيك طود الحزن ، والحبيب

وها أجراش لاللة

نجى ، إلى عبر سلوح جلعاد

لسوف أشيد مذلتي

على بزاية السلطان

وأقرأ فيك ، أدهق ، وأورادى

وأشد فيك إنشادى :

« أحبُّ حبيبي .. ياليل ..

« عذ بنوى وأسرائى

« ولحت ربيع شرفنا

« فصحت جروح قبارى

« فتاد على كل الحمر

« من عسسى ، وسُلالى

« يظل لى .. قبل الموت ..

« قبل البعث ..

« عُمرُ فرائد النار ..



وأنت قصيدتي ..
وأنا نزيه الحرف في الورق
وأنت عناق أعينتي
وأنت قلادة العشق
ونعرك حبنا كزهر
وعطرك غابتنا حبيب
وصدرك جزونا غسل
وشعرك لحننا غنق
ونام على يدك الدهر ..
نام البحر ..

واستقطقت فوق وسادة الأرق
لأنك أنت صقر قريشنا
وقيه الوشق
لأنك أنت آخر رايه لم تهو
فاصطلق ..
لأنك أنت طير البهش
فاحترق ..
وتحبر رماذلك ابهش ..

.....
حليسا في دم الشهداء
دالية تلويح على لظى هرة
وهم ساقوك ، حتى الصبح
ما شروه من عملة ..

وأنت وهم .. عناق الموج والرميل
وأنت وهم .. ميزاج النعير والكحل
وأنت وهم .. بلا أهل ..
بلا أهل ..
بلا أهل !! ..

فشق فوك العرق عن ميغرة
وكلى صدرك المسى في الليل
ونادينا .. بأهل الطور ..
نسر لمة البستان في جعرة
لأن هناك صبح الكون
ينهر .. من دجى ليلة !! ●



ولكن .. آه لو تدرين ..
ذاك العام لم تفلح مواسنا
وكل حصادنا الصبي
كان طحالب العار ..
وأنت ، على بهج الليل
وحلكت كنت دالية الصباح
وكت أغنية من النار
أردتها على سوط الخليفة
آه .. أحلمن يا ملالة الموت
من سيكون زواري ..
أحسن حبيب أجنحة
تخلق فوق أسراي !! ..

.....
ومن ، على أرائكنا
غدا الآه .. تلو الآه ..
ونعم ، للصباح ، ولأمم المرق
وأنت ، هناك ..
بشمخ فلك وجه الله
وجرحك ريشة الشفق
وأنت جزيري ..
وأنا إليك سفينة الألق

بينما الواقع أن النفس لا تشعر بالخشوع لأي نوع من الختمية ، ما دام أبسط عناصر الختمية ، وهما الزمان والمكان ، لا يخضع لها الإنسان .

هكذا أنكر برجسون وجود الحقمية ، بل وجد أن هناك تلقائية وهضوية ونبع متدفق من الحرية ، فالنفس الإنسانية في تغير لحظي ، والحقمية جامها للمادة فقط ، والإنسان كائن خاصته هي الإمكانيات اللا متحققة ، لا المتحققة فعلا ، وهكذا فهو يتميز بالحرية والإرادة ، فبقدر ما يمارس من إرادة ، بقدر ما يصل إلى الحرية ، ولا أخلاق بلا حرية .

وقد فرق برسون بين الجنس والفكر، والفكر عنه أهم من الجنس، فالفكر يضم الجنس والمفكر

والجزيرة، ولكن الفكر لا يعمل إلا الحقيقة إلا عن طريق الجنس، والجنس ما هو إلا ذلك التعاطف الذي، نحن فيه متضمن من القلب أو الشعور. وهكذا فالجنس بغيره لا يؤدي إلى جنس. وقد حذّر برسون معنى الجنس بقوله

«إن ذلك التعاطف الذي يشتمل به المرء على داخل موضوعه، لا علاقة ما هو فيه فردي، وبالتالي لا يمكن التعبير عنه»⁽⁸⁾

وقد بين بيرسون في كتابه «المقطعات المتبادرة للزمن» أننا نستطيع من طريق التأمل الداخل أن نأخذ على عناصر قيمة من الفكر، كأن يحجبنا ذلك الفاعل الموزون المستمر من العالم الخارجي، فإذ العالم الخارجي هو ولبنة إنتاج الكم والتي يمكن قياسها، بينما لا تخضع قيمة الإنتاج الزمني للمكان ولا للكم، إنما عالمها الكيف والزمان، فالقيمة الداخلية المخفية معقدة متغيرة باستمرار، وليس لها وحدة مميزة تصلح أن تكون مقاييس، وأن كل واحد ليس يحس احساساً قوياً، بأن كل لحظة من لحظات الزمان هي مختلفة عن سابقتها ولو لم تتغير أي علاقة من العلاقات الكامنة. ولتحققا يمكن من استعمالنا الزمان الذي نقيسه بقياس المكان، حيث أنه ليس لدينا لقياس الزمان سوى المكان، وهو نفس الشيء الذي كلفنا والكماني هو المكان يرجع إلى نفس الشيء ليس عليه سلطان من الخارج، وهكذا الزمان داخل ذاتي لا يقبل القياس ولا حتى المشاركة، والزمان الحقيقي لا شيء مجردة اختيارية، وإنما كونها استمرار، فالقيمة النفسية عذوبة، تغليظة، منسابة، وهي البعثات والنبات من الداخل، وخلق مستمر، وحرارة في الإنتاج، لا نحمل توقفاً ضرورياً للسبيل، أي لا نحمل الحسية.

هكذا لا يتحد برجونسون بالعقل فهو
لا يعطينا إلا نظرة تمسقية عن العالم ، ويأبى
يقنع الواقع للتحرك وبجملة ... وأن خارج
الخطوط الذهنية التي ترسمها المعرفة العقلية حل
صفحة العالم تبرز حقيقة بكر لا يستطيع الإنسان
أن يتصل بها إلا بالحدس (٩)

الحس لا العقل
نقطة التقاء الفن بالفلسفة
غلبة الفلسفة على الفن

و نَحْنُ لِنُحْيِي لِقَوْلِكَ بِرُحْمَتِهِ، وَرَحْمَةً سَبِيحاً
أَوْفُوا لِفَلْسَفَتِهِ مِنْ خِلَالِ رُوحَتِهِ، نَقُولُ أَنَّهُ مِنْ
الْوَاضِحِ أَنَّ لَاقِتَ مِنْ مَعْرِفَةِ الْفَلَسَفَةِ، كَيْفَ
يَتَنَبَّأُ لِلْمَرءِ أَنْ يُلْهِمَ مَادِيَةَ الْعِلْمِ وَحُرُوكَةَ
إِتْقَانِهِ بِعَقْلِهِ، وَكَأَنَّ ذَلِكَ يُمْكِنُ كَيْفَ تَكْشِفُ خِلْفَانِيَهُ
وَيُخْبِرَانِيَهُ، وَفَلَاكِ وَفَلَاكِ مَنْ أَلَى تَسْوِيلِهِ قِيَمَهُ
الْأَكْثَرُ لَأَنَّ قِيَمَتَهُ تَتَكَبَّرُ عَلَيْهِ مِنَ الْخَارِجِ،
وَيَتَكَبَّرُ بِهَا وَبِطَبِئَتِهِ عَلَى الْخَارِجِ، أَيْ عَلَى
الْأَشْيَاءِ وَمُظَاهَرِ الطَّبِئَةِ. كَيْفَ يُمْكِنُ مَعْرِفَةُ
مَا يَتَنَبَّأُ بِهِ مِنَ الْعَوَالِمِ الْخَارِجِيَةِ، مَا يَخْلُجُ مِنْ
وُجُوهِهَا عَلَيْهِ، كَمَا الْأَوَّلَانِ وَالْأَشْكَالُ وَالْمَقَامُ
الَّذِي يَسْتَلْهِمُهَا مِنْ الْخَارِجِ وَبَعْدَهَا إِلَيْهِ فِي الْأَوْبَابِ
وَأَوْدَانِهَا مَغَايِرُهُ مِنْ إِتْقَانِهِ، كَيْفَ تَكْشِفُ فَعَالِيَتَهُ
وَيُخْبِرُهَا السَّلْطَنَةَ الطَّائِفَةَ فِي قِيَمِ الْعُقُودِ الْغَائِبَةِ
وَيُخْبِرُهَا عَلَيْهِ الْحَيَاةَ، وَيُخْبِرُهَا هُوَ عَلَى الْحَيَاةِ،
بِأَيَّامِهَا وَغُضُوبِهَا فَغَضُوبُهَا كَأَنَّ غُضُوبَ نَفْسٍ
الْإِنْسَانِ، وَتَنَازُلُهَا فَلَاحِ، وَطَبِئَتُهُ أَنْ يَعْطَى
أَحْكَامًا بِتَنَبُّؤِهِ بِأَيَّامِهَا الْخَامَةِ، وَنَحْنُ لِنَقُولُ



والعزم والاعتدال والاستقرار والتحليل ، وفوق ذلك فهو
معتصم وتعلم ويؤيدس الخبرات والتجارب
والمرعة . فكيف كنهن نقص العقل بالفعل ،
أي يمكن أن يكون هو الحكم والحكم في وقت
احد ، وهل يمكن التجرد من العقل للنقد
بالحق . في هذه الحالة لن يكون للنقد
والأحكام صالحة وغير متحيزة . إذا معنى
ذلك أنه لا بد من البعور إلى وسيلة أخرى تكون
وسيلة من العقل ، وبين العقل ، أى بين العقل
وواقعته . وعلى هذه الوسيلة يرى النسي أو
البصيرة أو الخمن . فإذا كان العقل متأثراً دائماً
بالشاهد والواقع ، تلك الأفكار المتبادلة بينه
وبين الخارج ، فالنسي أو البصيرة تكونت
منجاة من للشاهدة والواقع ، لأنها تلمس
بشورها وحاساسها للقياس حقائق الأمور ،
فهي لا تخضع للمؤثرات الخارجية ، وتكاد
تكون مؤثرة في الواقع والمظاهر الخارجية ، لأن
إحساسها ينبع من الغالب من أعماقها ، وتمكن
إحساسها للحر والعصر والمظاهر الخارجية ، وهي
لا تستطيع أن تجعلها وسيلة يتبين منها
العقل ، حتى لا يتصرف بمسره بتقضى نفسه
والحكم على أقواله من خلال أثره وبما تدأى
الواقع الدأى للمشاهد والتصور بوسيلة
الحواس ، كغيرها منأطعى والغور إلى الخطأ ،
التي يصير الخطأ موكباً ، ويعبر من الصعب
البحث عن الحقيقة ويوضحها بين جنات تلك
الأفكار المتشعبة المتناثرة .

الطبيعية المادية ، والتي ترتفع على هذه المظاهر المادية ، فهي في صفاتها بعيدة عن صراع العقل ، تستطيع بقرتها المنوية وإزاحتها أن تغلب على كل العناصر المادية وتتخطى حواجزها لتسيطر عليها ، وبالتالي تسيطر على ما يتبكره العقل من آلات مادية أو علوم أو مفار . إنها تشدد الحقيفة ، وهي لا تتأثر بالجدس وما يعترضه من ضعف وصعج لأنها لا تتوكل عليه مستقبلا ، وتبني أن الحقيفة منفصلة عنه ، بل هو الخلال بينها وبين ما تشده . والعقل كذلك سيفنى لأنه جزء من مادة الجسد . يعتبره الضيف والغمود ، أما هي فما تزال على عهدنا منذ أن وُجدت ، لا يرهها ما يجزع له العقل ويتصوره من تغير وتبدل أو فقدان الوجود بأمره ، أو تلك الصورة الشعة التي يكون عليها الجسد الصامت عن الحركة وإثباته بعد الموت .



● هكذا نجد أن الإيمان بالله عند برجسون ، يكون إباحسانا وشعوريا الصادر عن النفس ، بينما العقل لا يتصور حقيقة الأشياء بل - في أكثر الأحيان - يشك فيها ولا يصدقها ، لأنه يرد كل شيء إلى دواعي وأسباب واقعية . ولما كان لا يدرى السبب الأول في الخلق والوجود ، بل لا يعقل الخلق ذاتيا ، لأنه لا يراها ولا يحسها لذلك هو أقرب إلى الإنكار ، وأبعد عن الإيمان بها وتصديقها ، لأنه أبعد ما يكون من اليقينية التي تقف في النفس فتشعرها ونحسها دون أن تعمل بإقناع البرهان والتدليل عليها . فصفة النفس الإيمان ، أما العقل فصفة الإيمان بالأشياء في صاحبها وواقعها ، فهو يرفض المسائل التي يقصر عن إدراكها وفهمها . معنى هذا أنه عقل منقور يعرف العلاقات بين الأشياء بطريقة مصالحتها بالقدر الذي يمدد عليه بالغمضة - أي أنه يستخدم الوجود لذاته - ولا ييمع كنهها أو مصاردها الأولى ، فهو عمل نفسي ، ولصوره من المرة الثانية حصري في واقعه ، وحده له دائرة تفكيره في مراثيه .

إن الماضي عند برجسون لم يمت - وهذه حقيقة - فمن نستطيع في ذاكرتنا ، فبعد مائلا أمنا بكل صوره وأحداثه . إننا نحس به ونشعر به في حاضرنا ، ولأن موكب الزمان يسير منذ وجد ، وقد حشنا فيه حقيقة منه تبعها ذاكرتنا ، فالماضي بالنسبة لنا لا يموت ، وبعد الزمن ولكن دون نشاء ، فحياتنا في هذه من عقلنا نرى جبرش الماضي نترزوا لنا مرة كلعمان فوجعات المياه في البحر تحت أشعة الشمس ، فللماضي جزء من الإنسان لا يتفصل عنه ، وإن كان يتوارى وراء سحب الحاضر ، ويلعب الحاضر ويأكل الحاضر فليس حاضرا - ليس ماضيا - الحاضر قصير المدى ، والمستقبل لم يأت بعد . معنى ذلك أننا نعيش دائما في الماضي ، إنه زمان أطول وأعمق حياة من الحاضر والمستقبل . إن الماضي هو حاضرتنا ومستقبلنا ، لذلك له تأثير

الحس نقطة التقاء الفن بالفلسفة :

أكد برجسون على أن الحس هو الطريق للوصول إلى المعرفة ، وأنه أصمق وصولا إلى الحقيقة المثالة خلف كل ما هو مادي .

هذا الموقف الفلسفي ، يتضح في موقفه من الفن . فالحس عند برجسون هو جوهر أية خبرة فنية ، والمعرفة هنا أصمق من تلك المعرفة المنطقية أو اللغوية ، والدليل على ذلك ، أنه باستطاعته التفكير بدون كلمات ، كذلك في مقدورنا أن نضع أنفسنا في داخل الأشياء ، وهذا ما نجده عند الفنانين الشعراء ، إنهم لا يحرفون الطبيعة والناس والحياة بالعقل أو بالذهن ، وإنما من خلال ذلك الحس ، وهو الرؤية الداخلية الروحية للأشياء بدون اللجوء إلى ذلك الطريق المألوف ، طريق المنطق أو النظر العقل الصرف ، فالشعراء يرون ما وراء الكلمات ، وما وراء الأشياء ، واستعمالهم اللغوي استعمال فريد ، يوصل إلى الخلق حتما أو شعورا خاصا ، يجعل السمع يها في جو خاص ، متجاوزا للدلول الظاهر الذي تؤديه الكلمات المستعملة في اللغة . فالشاعر عند برجسون ، يطور إحساسه إلى صور ويحول الصور إلى كلمات ترجمها ، مطبقا في ذلك قوانين الإبداع .^(١)

مكديرب الشاعر كملاته ترتيبا إلهاميا خاصا ، يعطيها طابعاً جذبية ، توحى لنا بأشياء لا تستطيع اللغة المألوفة أن تعبر عنها . وهكذا يستطيع الشاعر بالتان بصفة عامة أن يتجاوز تلك التصورات الذهنية ، وأن يرفع التغاب من الأشياء وصولا إلى كل ما هو فريد . معنى ذلك أن الحس هو بصيرتنا الوحيدة للنفذ إلى باطن الأشياء والوصول إلى ما فيها ، وأنه إذا كان العقل أداة لمعرفة المكان ، وواقع عند برجسون - فإن الحس أداة لمعرفة الزمان والطريق إلى كل معرفة مطلقة ، فنحن نتحدد في موضوع المعرفة بالمجهود الخيالي . ومن الممكن الانتقال من الحس إلى التحليل ولكن العكس مستحيل . والحس هو المتصاق للذهن الذي تصرف به ما لا يقبل التعبير عنه مثل المعنى الشرى أو الجمال الفني . ويتبنى الفن إلى عالم الزمان ويصمت العقل دون . ولا تستطيع النظرية أن تشرح الفن لأن النظرية من عمل العقل والعمل الفني تتجاوز الحس . فالنظرة لا يقبل الوصف ولذا لا يخلقه العقل . والفن لا يمكن محاكاته ولهذا فلسفتي لا يمكن أن يقدم نسخة من الحساسية التي تنتمي إلى الحساسية الجمالية .^(٢)

إن غرض الفن عند برجسون هو استبعاد كل ما يجب عنا الواقع ، من أجل وضعنا أمام الواقع العميق نفسه ، أي رؤية مباشرة للواقع متجردة من أي منغمة أو ضرورت من حياتية .

علينا دائما في تصرفاتنا وسلوكنا وإفكارنا وإحساننا ، بحيث يكون الماضي وصيفا ضخما من حياتنا . والماضي يعيش معنا في حاضرنا ومستقبلنا ، مهما تناسله ، وهو الذي يحكي كل حياتنا وقصر الإنسانية وتاريخها منذ وجدت .

هذا الزمان الداخلي للإنسان أو التسوية لا يقبل القياس ، لأنه ليس ذلك الزمان الموضوعي الخارجي الذي يمكن قياسه بالكرة في المكان . إن « الدهومة الحية الحقيقية الخالصة هي حياتنا الداخلية نفسها : هي الزمان النفسي ، هي تتابع حالاتنا النفسية في الوجدان . وهي دائما معلومة ، وفاقا متغيرة ، متسابة وغير متجانسة ، ومكونة من حالات غضلة ، ونقلت من الانقسام وتتصنع على القياس . ولكن الزمان المجانس هو الذي تمثل فيه إسهاب الحياة الداخلية عند أنفسنا وعند غيرنا ، وهو الزمان المستخدم في حياتنا الاجتماعية ، الزمان الذي نمش سعادتنا ، والزمان المجانس تمثله حل غرار المكان ، إنه زمان ممكن ، زمان لا شخصي ، وهو من تأليف الزمن ، هو زمان مقاس بالكم ، وهو أنه يخط مستقيم عند كل غير نهاية ، وينقسم إلى لحظات شبيهة بالنقط الرياضية .^(٣) ويقول برجسون أيضا : « إن توالى وتعاقد حالات وجدانات ، وأتينا إلى نجا ، هي تلك الدهومة الخالصة .^(٤) »

وهكذا للمعرفة عند برجسون ، ليست معرفة فنية أو عقلية ، بل إن قوام المعرفة هو الحس والصورة ، وأن النفس بشعورها وإحساسها ويحسها وبصيرتها تستطيع الوصول إلى المعرفة الحقيقية .

والنقطة الهامة عند برجسون أن الإبداع الفني لا يتأتى إلا عن طريق تلك التجربة الحمدية

اهتم برحسون ما يسمى باللغة الحوية (١٧) في تفسيره للثقافة والتجربة البشرية ، فالحياة لا تنفهم بالمقل فقط ، وإنما الحقيقة للحياة لا تفهم من خلال المحس وليس العقل ، فالمقل عنده قائل للروح ، وهذه الفكرة نجدها أيضا في كتابه «الضحك» (١٨) ، حيث يرى أن الضحك هو شيء ميكانيكي يقف البشر ، وإنما المضحك يكون بدون حياة . إننا لا نتناول الضحك في حالة شعورنا بالهزلة ، والمضحك يشتمل في تلك الحالة الآلية ، حيث كان ينبغي أن توجد التواضعية ، وإنه «كل تشويه قابل للألم لأن شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكا» (١٩) ، والمضحك يشتمل في كل حالة بحيث يتصلها إلى الجانب اللغوي من القصص حيث تكون بصدده الجانب الروي ، ونحصل على معنى مضحك بإدخالنا فكرة لا مغلوطة في كل عبارة مفرقة كما أن أوضاع الجسم الإنساني وإشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرها مع ذلك معنوية (٢٠) .

هكذا نجد أن مفهوم برجسون للفن يتطلب من الفنان أن يتخفف عن أي اتصال نفعي بينه وبين واقعه العمل ، من أجل الوصول إلى النقاء ، هذا النقاء لا يتحقق من خلال المعيار

بالفهم الفلسفي، فالفنان عن طريق هذا
الحس، يوصل في أعماق الواقع متأبلاً، بنية
الوصول إلى ما هيته وصفاته الأصل، حتى
يستطيع إبداع أعماله الفنية، وهنا تلقي
الفلسفة بالفن

غلبة الفلسفة على الفن :

يتضح مما سبق، أن برجسون أتمم فلسفته
على نظريته في الفن، فالفن عنده خاضع لتصوره
ونظريته الفلسفية، فالخمس هو أساس كل
مرحلة فلسفته ولته. ومنبع ذلك أن فلسفته
فلسفة روحية تماماً، وبذلك أغفلت الدور
الإبداعي والصنعة الفنية للفنان، كما أغفلت
دور الواقع في العملية الفنية، بينما الفن
لا يرتفع عند رتبة الواقع من خلال الحس،
لأن قوام الفن هو تلك العملية الإبداعية القائمة
على الإرادة والفعل والجهد والصنعة والتكتيك
التي تحملي في النهاية تجسيدا للعمل الفني ووجوداً
موضوعياً .

لقد فأت برجسون أن الفن ليس مجرد تأمل
ميتا فيزيقي جمالي فلسفي فقط، وأن التجربة
الجمالية لا تتوقف فقط عند مرحلة كشف حقيقة
وإطمان الأشياء، وإنما تمتد إلى مرحلة
أخرى تتميز بالصنعة الإبداعي، وأن الفنان
لا تكفيه تلك النظرة التأملية التحليلية، وأن
قوام وجود الفنان كامن في وجود نسق تركيبي
يتجلى من خلال عمله الإبداعي .

والإبداع الفني لا يد وأن يتخذ نمطاً معيناً
سواء أكان قصيدة شعرية أو لوحة أو تشالاً
أو سينمائية . . . هذا الإبداع الفني لا يد وأن
يكون له هذا الكيان الموضوي، والوجود
الواقعي .

وإذا كانت نظرة برجسون للفن نظرة سلبية
ميتافيزيقية، نتيجة غلبة نظريته الفلسفية التي
توقفت عند حد التأمل والحس، فإنه يمكن
القول - من ناحية أخرى - إن الفن بما له من
وجود عيني متحقق، إنما يشير ويقتضي ما يريد
برجسون من حيث وجود هذا التأمل الجمالي
بل والفلسفي أيضاً، فالحس الفني يعمق
الحياة، ويتشغل الفرد من إنشغاله بالحياة
العملية المادية، ويعمق من نظريته، من خلال
تأمله للعمل الفني، وعادته استكشاف أبعاد
فكل متأسل للعمل في سواء أكان عن طريق
المشاهدة أو الاستماع أو كليهما، إنما يتأسل
ويفسر ويستخلص قياً معينة، هذا لأن العمل
الفني لا يقف بنا فقط عند سطحية التأثير
الحسي، وإنما يوصلنا أيضاً إلى مفاهيم عقلية
وإلى مفاهيم حسية ووجدانية وروحية .

وهكذا نستطيع أن نصل إلى ما يريد
برجسون، ولكن عن طريق الفن وليس عن
طريق الفلسفة.

الايمان بالله عند برجسون، يكون باحساسنا وشعورنا الصادر عن النفس، بينما العقل لا يتصور حقيقة الأشياء لأنه يرد كل شيء إلى دواعي وأسباب واقعية .

هو أمشي :

- (١) ولد برجسون في باريس عام ١٨٥٩ وتوفي عام ١٩٤١، وكان طالباً متوقفاً في دراسته انتخب عام ١٩٠٩ عضواً في المجمع الفرنسي، وحاز على جائزة «نوبل» عام ١٩٢٧، ومن أهم أعماله : «رسالة في معطيات الشعور المباشرة» ١٨٨٩، «الحاسة والذاكرة» ١٨٩٦، «الضحك» ١٩٠٠، «التطور الحياتي» ١٩٠٧، «الطائفة الروحية» ١٩١٩، «ميتا الأخلاق والدين» ١٩٣٢، «الفكر والحرك» ١٩٣٤ .
- (٢) معناه باختصار أن كل شيء في هذا العالم، من حياة وفكر، إلا يفسر من خلال المادة والحركة، فيها اللتان لها الوجود الحقيقي، وبذلك انتضت الإزادة .
- (٣) جورج بوليتزير، للذاكرة والتأثير في الفلسفة، ترجمة إسماعيل المهدي، دار الكتب العربي بمصر، ١٩٥٧، ص : ٣٥
- (٤) المرجع السابق، ص ٣٥
- (٥) «ميتا أمين»، لمحات من الفكر الفرنسي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى ١٩٧٠، ص ١١٢
- (٦) الخمس عند برجسون، يشمل التخييل والإحساس والذاكرة . .
- (٧) عمد على الكروي، نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٨٠
- (٨) الكونت، هامش (٢٢)، ص ٢٠٦
- (٩) حضان أمين، المصدر المذكور، ص : ٧٦
- (٩) نفسه، ص : ٦٨

(١٠) نفسه، ص ٨٠

(١١) أنظر -Bergson, Essai sur les Don-
nées immédiates de la Conscience, Paris
F. Alcan, 1889, P. 76.

(١٢) أنظر : محمد محمد هنان، في عرصة لكتاب
«التصويرية في الشعر»، تأليف شتاتيل
كرومان، مجلة (الجلية)، العدد التاسع
والستون، أكتوبر ١٩٩٢ .

(١٣) عبد النعاج النبلي، علم الجمال، مكتبة
الأجلو للمصرية، الطبعة الأولى ١٩٨١،
ص : ١١٤ .

(١٤) جان برتليسي، بحث في علم الجمال، ترجمة
أنور عبد العزيز، دار النهضة مصر، ١٩٧٠،
ص : ٥٢٨ .

(١٥) أنظر مقدمة الفصل الأول من كتاب :
Bergson, L'Evolution Creatrice,
46 ed. Paris, Librairie Felix
Alcan, 1939.

(١٦) جان برتليسي، المصدر المذكور، ص :
٥٢٩ .

(١٧) elan Vital

le prile

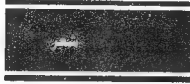
(١٩) برجسون، الضحك، تعريب سامي
الدوري، عبد الله عبد الدائم، دار الكتب
المصرية، القاهرة، ١٩٤٨، ص : ٢٦

(٢٠) نفسه، ص : ٢٩

(٢١) جان برتليسي، المصدر المذكور،
ص : ١٥٨ .

(٢٢) نفسه، ص : ٥٣٣

(٢٣) حبيب الشاروني، بين برجسون وسارتر-
لؤمة الحرية، دار المعارف، ١٩٦٣، ص :



قصائد في الميكانيكا

أحمد سالم

● حدود ●

كنت في فضاءي المريب
أرتب الزمان والشطوط والوجيب
لقدم المحدث الذي ياح لي :
مغيب مناهض للمغيب .

● هل صباح فؤادك المريب ؟ ●

هل يديك يبدأ الشجن
الطائر الذي كان سيد الحكمة الحفي ،
مرة يتأش من حوصل ،
ومرة يجن .

هل يديك يبدأ الشجن
فمن ترى أكثرى سراحه القديم من ربابية ،
ومن ترى انسجن ؟
أراك ساحرا ،

والتقيل حاسرا ،
كان هذه المرايا تبيض السكون ،
فاسترخ على الكمين ساعرا ،
وخض جلالك الأخير حاسرا .

هل يديك شعرة الشجن
فهل صباح فؤادك المريب
أم دجى .. دجن ؟

● الخاتم ●

يحفظك من البدن الميت والبدن الحي ،
يحفظك من الشعراء الجوالين ،
يحفظك من الخطوة والطبقات ،
يحفظ نرجسك الصباحي من طينة صيفي ،
(هل لي بنصر لك الخاتم أم سنواي ؟)

● دع المحار مغلقا ●

أراحت الروح في يدي
وقالت : السبأ واحدة ،
وهذه الفراشة التي تراوحت بالقلب ،
تستعد للخروج من مناخها المقيم ،
للدخول في لظي .
وكان عازف يداهب الأراغيل في خلوة
قريبة من المياه ،
مهممت : هي الفضاء بين خالقين ،
هذه المدائن التي تمام فوق كاهلين ،
وهي موعودة وواعدة .

وحينما أراحت الروح في يدي
كنت مشرقاً بريقها ، أقول :



ثم ترجعان في حلفتين من مهجتين :
مهجة تغدو على الندى ،
ومهجة على الندى رائحة .

ها هنا تَوَاقَّت ارتعاش سبلى الجميل
في الزمان والأرخبيل .

والأرخبيل عندي بكاءتان تبرزان من مقتلين للأمر الجليل :
مقلّة طوّاحة بقلبي ،
ومقلّة بقلبي طالحة .

ألم يكن جرحى منذ بدء نوحى كلمتان :
أن هذه الديموع قارورتان
قارورة كنومة للهوى

وقارورة بالهوى بالهوى
وأن كل طفلة على المدي : مسرّة فادحة .

● البدن والعيون ●

تفضحك العينان :
أنت تدارين الرهشة ، وهما مملتان .
أنت محابة بين فؤادك وفؤادي ،
وهما لضلوعي تتحازان .
هل بدئك وعيونك ضدان ؟

هل ترقب في عروقه البحر كي يظل صامياً ،
وأزرقاً ؟

لفمفمت : دع المحار مفلقا
لعمره على وشيشه الخفى ليس عمره على سواحلي ،
ولا كجرح ابضاضا بمشب روحنا المكابده .

غفت على يدى
وصرت مثلي يشاء قلبها القليل غارقا
في عارة الدنو والمباحده .

دارت افعال تبتها عن افعال آخر الأرخيل ،
كانت الجروح جدّة ،
وكانت السباة واحده .

● كل طفولة هنا رائحة ●

كل طفولة هنا : رائحة
وأنت أنت في سماء أرجواني :

أرجة نواحة
وأرجة نالحة

تطلعان من أرجوحين في أيكيتين :
أيكّة صموتة
وأيكّة صائحة .

● العرش : بركة من دم الغزالات ●

فوق ساحل الجنون تركض امرأه
تراوغ السهول والوعول ، تستجيب للصخرة المتناولة
فأججت على الرئي القباب ،
والقياب كانت على الشطوط مفروطة ومطفاه .
تمددت على أرائك العاشقين ،
أو على فلاك المارقين ،
والعرش بركة من دم الغزالات ،
والوليمة : الأكباد والضلوع والرثه .
فوق ساحل الجنون تركض امرأه
وكننت قبل أن أسلم الروح صحت :
« رملي كاوراك العذارى »
فأكمل القتل : هذا العمل مبقور ،
وأحشاؤه على الثرى مهرأه .
تركض امرأه
تفرقت على البلاد : لمحة مقيمة
ولمحة طارئة .

● أنت تكره القيسفاء ●

أنت تكره القيسفاء
ولو مستتها بلسم خفيف وحسية خفوت
واخترت نخلها من النخيل
علمت أنها بعيدة عن طرازها الملاح ،
حية من رخامها الصموت .
تأمل القيسفاء
تر الصبي والفتاة يداخلان في سباقها مواكب ابتهاج
وعمل اشتها .
تأمل القيسفاء
تر النساء
يخلعن عند بابها للمعشوق القميص عن صدورهن ،
والقمط عن ولادهن ،
يتخرطن عند سيلها المؤطر ارتعاشه احشاء
ويغرح الرجال من تأويده النساء .
هل أنت تكره القيسفاء ؟ ●



● التوصيات .

في حضور السيدة قرينة السيد رئيس الجمهورية وفي الحقيقة وفي الواقع صاحبة فكرة عقد هذه الندوة على المستوى الدولي ، وهي القوة الدافعة لها . . . وفي حضور الأستاذ الدكتور أحمد هيكيل ، وزير الثقافة ورئيس الندوة ، وفي حضور عدد من المسؤولين المعنيين الذين يمكن أن يكون تنفيذ هذه التوصيات جزءاً من مواقع مسؤوليتهم مثل الدكتور « أسأل عثمان » وزيرة الشؤون الاجتماعية ، والأستاذ « صفوت الشريف » وزير الاعلام ، والدكتور محمود البلتاجي رئيس هيئة الاستعلامات . . . وغيرهم من المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية وأسئلة الجامعات ، والمختصين في التربية وعلم النفس ، وممثلين لمواقع هامة في التعليم العالي والثقافة . وقد احتلت التوصيات العامة اهتمام الصحف .

● إنشاء مؤسسة قوية تقوم بتوحيد الجهود التي تعمل في حقل ثقافة الطفل في مصر أو التنسيق بين هذه الجهود تطبيقاً وتفيداً .
● وضع مناهج خاصة بأحد أنسام كليات الآداب وكليات الاعلام بالجامعات المصرية على مستوى الجمهورية لتتخرج متخصصين في الكتابة للأطفال .

● إنشاء دار نشر متخصصة في نشر كتب الأطفال على أن تسم دائرة نشاطها إلى الوسائل السمعية والبصرية في مجال ثقافة الطفل .
● قيام شركة لتوزيع الكتب عامة وكتب الأطفال خاصة على غرار شركات توزيع الصحف تسهم فيها دور النشر الكبرى .
● اهتمام القائمين على برامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون بأن يأخذ كتاب الطفل مكانته في هذه البرامج بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بما يتفق مع مراحل العمر المختلفة .

تلك هي بعض التوصيات العامة ، وغالبيتها تدخل في المجال التطبيقي لثقافة الطفل . ولا نرى صعوبات تعوق تنفيذها ؛ بل إن البلد في تنفيذها يعطى الأمل في تنفيذ كل مشروع ثقافي جاد .

ونترك التوصيات العامة الهامة إلى توصيات حلقات المناقشة في المحاور الرئيسية ونسرد معها حسب النظام الذي سارت به الندوة والذي جاء في مطبوعاتها . .



الندوة الدولية لكتاب الطفل

لمعى المطيعي

شهدت القاهرة في اواخر نوفمبر الماضي حدثاً ثقافياً على جانب كبير من الأهمية تمثل في (الندوة الدولية لكتاب الطفل) والتي حضرها وحاضر فيها ١٠ خبراء متخصصين من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ، و ٦ خبراء من الأخوة العرب يمثلون فلسطين والأردن والبراق وتونس ، ومعهم عشرون من الباحثين والكتاب المصريين .

وتبدأ بالفقرة الأخيرة في البيان الختامي للندوة الذي ألقاه في الجلسة الختامية الأستاذ الدكتور « سمير سرحان » رئيس هيئة الكتاب والقرر العام للندوة . دعت الفقرة أو وعدت بتشكيل (أمانة عامة) في الهيئة العامة للكتاب لكتابة وضع هذه التوصيات موضوع التمهيد . ولا يكتمل البناء الذي دعت إليه الندوة في مجال ثقافة الطفل إلا بالتنفيذ الرواسي والدورب لما انتهت إليه هذه الندوة الدولية فمأذا انتهت إليه الندوة من توصيات ؟

- الجبرات الدولية ، و رسم الخطوط العامة لأهداف الندوة هي :
- دراسة علمية لتقافة الطفل في الماضي .
- لقاء الأصدقاء على الأنشطة المختلفة الرسمية وغير الرسمية في هذا المجال .
- استعراض الماضي والحاضر واستشراف المستقبل بتوجيه علمي .
- الافادة من الجبرات الأجنبية والعربية .

البداية الصحيحة

وأكد الدكتور أحمد هيكل ، وزير الثقافة ورئيس الندوة على أن الاهتمام بتقافة الطفل هو البداية الصحيحة للإصلاح الجذري ، والخطوة الأولى في سبيل التقدم الحضاري ، وهو الطريق إلى غد أفضل ، والاتجاه الراشد نحو مستقبل أفضل ، فأطفال أمة هم مستقبلها ، وتقافتها هي بهن الإنسان . فثقافة الأطفال هي - ببساطة - بناء المستقبل .

ماذا يجب أن نفعله ؟

- وفي كلمة رئيسة شرف الندوة ، السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية رسمت الخطوط الرئيسية لعمل أي طريقة جديدة ، وحصل طريقة ثقافتة جديدة لطفل مصري جديد . . .
- أصنامنا الاهتمام بمكتبات المدارس وتدعيمها . . أماننا مسئولية أعداد المتخصصين في الكتابة للطفل ، في مختلف مجالات المعرفة .
- أماننا مهمة تدريب الفنيين في الخدمة المكتبية للأطفال ، وإقامة مراكز البحوث والتوثيق الخاصة بثقافة الطفل عموماً ، وكتاب الطفل على وجه الخصوص .
- نشر الوعي بين الجماهير بقضايا الطفولة واحتياجاتها . . حتى ينمو الطفل المصري متديماً بالقيم الحضارية والدينية والأخلاقية . .
- وإن الكتابة لا يزال يمثل مكاناً الصدارة بين مختلف الوسائل التي تستخدما البشرية حتى الآن في تثقيف الطفل وصلاً به إلى أن يكون مواطناً صالحاً . ولا يزال الكتاب رغم كل التطورات التكنولوجية الملهمة هو المصدر الأساسي للمعارف الإنسانية ، وهو الوعاء الذي يحفظ ذاكرة البشرية .
- الإعداد للفرادة يشمل كيفية توفير الفرص لكي يكون الأطفال على صلة قريبة وعحية بالكتاب والفرادة .

الجلسات العللى لكتب الأطفال

تأسس هذا المجلس في سويسرا سنة 19٥٣ م ، ويضم ممثلين لدول مختلفة من قارات العالم الست ، على أن تكون هذه الدول الأعضاء

- إصدار دوريات تعرض لأهم كتب الأطفال ليحدد منها أسماء المكتبات والمدرسون والأدباء .

الخدمة المكتبية

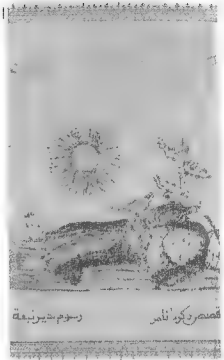
- عقد لقاء بين المسؤولين عن مكتبات الأطفال في وزارات الثقافة والتربية والتعليم وجمعية الرعاية المتكاملة لوضع نظام موحد للفهرسة والتصنيف ، وذلك لفهرسة وتصنيف كتب الأطفال في مصر .
- إنشاء ورش تدريب متخصصة لتدريب أملاء المكتبات على استخدام الوسائل المختلفة لجلب الأطفال إلى المكتبة
- حلة قومية للترويج لإنشاء مكتبات الأطفال بالمجهود الذاتية بهدف إثارة الاهتمام على المستوى الشخصي والرسمي بمكتبة الطفل .

صناعة الكتاب

- أعداد متاحف للدراسات الفنية بكلية التربية الفنية والفنون الجميلة ، والمكتبات التطبيقية بجامعة حلوان ، في مجال الإعلان والتصوير والتصميم والطباعة على مستوى الدراسات الجامعية ، والدراسات العليا لتدريب على فنون وصناعة الكتاب .
- قيام مركز جديد للتدريب على فنون الطباعة وإحياء ودعم مراكز التدريب القائمة في الاسكندرية وإحياءها إلى أن تدهورت بشكل واضح .
- وضع بيان بالحاجة العمرة للطفل على أغلفة كتب الأطفال تيسيراً على الآباء للاختيار ، والزماماً للكتاب والراسمين بمراعاة الطبيعة الخاصة للطفل في المراحل العمرية المختلفة .
- تلك هي أهم التوصيات الصامة والحاجة بالحوار المختلفة أثراً أن تبدأ بها حديثنا عن الندوة الدولية لكتاب الطفل التي عقدت بالقاهرة على امتداد أيام ثلاثة . . الجلسات الصباحية فيها لمرض ملخصات البحوث ، ولسجات بعد الظهر حلقات المناقشة التي انتهت بالتوصيات وخرجنا جاثياً منها .
- ولأن ما جرى داخل تلك الجلسات ، وداخل حلقات المناقشة يقدم خلفية هامة لتقافة الطفل في مصر ، ويقدم صورة هامة عن واقع ثقافة الطفل في بعض البلاد العربية ، ويقدم تجارب الدول المتقدمة ، فإننا نعود إلى حيث بدأت الندوة ونسرمع أهم وقائعاها

مستقبل ثقافة الطفل

في جلسة الافتتاح تحدث الدكتور سميح سرسحان ، رئيس هيئة الكتاب والمقرر العام للندوة موضحاً أهمية الندوة ، وأهمية لقاء



وسائل الإعلام وكتاب الطفل

- دعم مكتبة المواد الإذاعة والتلفزيون بكتب التراث ، والكتب الحديثة ، وبالواد التعليمية المساعدة لممارسة معنى البرامج في تقديم المادة المناسبة .
- أن يقوم الأطفال المشاركون في البرامج بزيارات للمكتبات العامة ، ومكتبات المدارس لتحقيق مبدأ حركة الإعلام وإرشاد الأطفال للافادة من المكتبة وسلوكيات الخدمة المكتبية .
- التوسع في تخصيص جوائز من الكتب في مختلف المسابقات التي تجرسيها الإذاعة والتلفزيون .

الكتب العلمية للأطفال

- تشجيع النشر المشترك في مجال الكتابة العلمية بهدف الافادة من الإنتاج الأجنبي ، مع الاتجاه إلى التأليف بدلاً من الترجمة .
- تنوع الكتابة العلمية للأطفال بحيث تتيح لهم فرص الاختيار وفرص التعرف على مختلف الفروع
- إنشاء متاحف متخصصة للأطفال في مختلف المجالات العلمية .

الكتابة الأدبية

- نشر الكتب الخاصة بمرحلة ما قبل المدرسة ، وأطفال المرحلة الابتدائية .
- أعداد مترجمين متخصصين في ترجمة كتب الأطفال ، مع التركيز على ترجمة أمهات كتب الأطفال



حركة نشطة لتفاعة الطفل . ويفضل المجهود التي تبذلها السيدة قريئة السيد رئيس الجمهورية قرر المجلس العالي قبول عضوية مصر . وكانت لحظة هامة في الندوة عندما أعلن « الدكتور دوشان رول » رئيس المجلس ضم مصر عضوا به . وتقرر أن يكون من يوم مصر في هذا المجلس السيدة قريئة السيد رئيس الجمهورية ، والدكتور سمير سرحان ، والسيدة عابدة الجندي التي عملت في النشطة الدولية وخاصة (اليونيسيف) لفترة طويلة .

وكانت فرصة لكتاب ثقافة الطفل العرب والمصريين ولجمهور الحاضرين أن يستمعوا إلى السيدة/ ليلى ميسون المديرية التنفيذية وهي تشرح أهداف المجلس العالي ونشاطه . وكان اللقاء خصيا ومثمرا فأول مرة يحضر إلى القاهرة وهذا العدد من خبراء ثقافة الطفل من الولايات المتحدة الأمريكية ومن أوروبا ولا بأس أن تقدم بعينهم في مجاله :

- دوشان رول . رئيس المجلس العالي لكتب الأطفال وقد صدرت له كتب عديدة .
- دونالدجاي . من الولايات المتحدة الأمريكية ويحمل حاليا مديرا إقليمي لكتبة الكونغرس بالقاهرة ويختص في الخدمة المكتبية
- ريجينا هانس . من الولايات المتحدة الأمريكية ولها عدد من الدراسات المنشورة .
- براكور سفيان . من فرنسا ومسئولة عن مركز المعلومات التابع للمركز القومي للتوثيق في وزارة التعليم لها دراسات عن « الجدل والعجز والروت » في كتب الأطفال .
- ليلى ميسون (موسيرا) . تعمل حاليا مديرة تنفيذية للمجلس العالي لكتب الأطفال
- جوديث الكين . من بريطانيا لها دراسات عديدة في مجلة أخبار الكتب البريطانية ، عن كتب الأطفال في المجتمعات ذات الثقافات المتعددة .

سأبرا وير . . . أستاذ مساعد بجامعة أوريانو (أمريكا) ولها دراسة عن الفولكلور في الشرق الأوسط ، ودراسة عن القصص الفولكلورية النسائي والتحدى الاجتماعي .

● آن بولفسكي . وهي شخصية شهيرة في مجال ثقافة الطفل بالولايات المتحدة الأمريكية ، وقدمت دراسة خصبة عن كتب الأطفال ووسائل الإعلام .

كارمن ذاتا . . من فنزويلا « وصل الرزم من إصابتها أحيالا الصوتية قدمت « تجربة كتب الأطفال في فنزويلا »

كتب الأطفال في البلاد العربية

على الرغم من الظروف التي تحيط بالبلاد العربية ، فإن ما أحدث من لقاء بين مفتي

بعض تلك البلاد يميز عن الاتجاه الحقيقي بين المثقفين العرب رغم ما تقطعه السياسة من فرقة وتباين .

وقد تعاونت جهود كثيرة من الهيئة العامة للاستعلامات ، واتحاد الإذاعة والتلفزيون ، وهيئة اليونيسيف ، وهيئة القبوليات حول وزارة الثقافة (الهيئة العامة للكتاب) إدراكا لأهمية الندوة الدولية التي طرحت للبحث « ثقافة الطفل » في الماضي والحاضر والمستقبل ، ولقد كانت كتبة الباحثين المصريين وصل رأسهم « الأستاذ الدكتور سيد عويس » على مستوى المسؤولية العلمية كما كان له أثره المماز وانطباعه الواضح لدى كبار الباحثين الغربيين من الأجانب والعرب .

كان هذا من أجل أطفال مصر ، فإذا جعلنا من الخاصة عشر حوض الاستحمام بين الاثنين والشياب كانت الندوة موجهة لصالح عشرين مليوناً من أبناء مصر . أكثر من هذا هي موجهة لصالح كل المصريين في المستقبل لأن الطفل الجديد أساس حضارة جديدة .

والذين يحرمون عن حضارة جديدة لمصر في انتظار هذا المجلد الذي سوف يضم ٣٥ بحثاً ، ويضم التوصيات العامة والخاصة من أجل متابعة الخطوات التي طرقت التي بدأت عام ١٩٧٠ حين صدرت مجلة « روضة المدارس » أيام الخديوي اسماعيل وأشراف على تحريرها « رفاعة رافع الطهطاوي » ، وحين صدر كتاب « الفطريات الغراز » لمحمد حمدي سنة ١٩١٢ عن دار المعارف .

ويدون أن نعود إلى الماضي ، ويدون أن نأمل الحاضر ، من الصعب أن نرسم للمستقبل متهاجلاً سليماً . وهذا هو أهمية شعار الندوة (ثقافة الطفل) والمستقبل .

ثقافة الطفل في مصر

وعل أيدي عشرين كاتباً وبلحسا مصرياً ، تنفق على ثقافة الطفل في مصر ، وهي ثقافة لها ترويح من الداب والمثابة والملائمة والنضال أيضاً على مستوى الكلمة وعلى مستوى الرشته . وتعددت المجالات التي تحدث فيها الخبراء والكتاب والأساتذة المصريون لتغطي المحاور الخمسة للندوة :

- كتب الأطفال ووسائل الاعلام
- الكتابة الأدبية للأطفال
- الكتابة العلمية للأطفال
- الخدمة المكتبية
- صناعة كتاب الطفل

وقد تعاونت جهود كثيرة من الهيئة العامة للاستعلامات ، واتحاد الإذاعة والتلفزيون ، وهيئة اليونيسيف ، وهيئة القبوليات حول وزارة الثقافة (الهيئة العامة للكتاب) إدراكا لأهمية الندوة الدولية التي طرحت للبحث « ثقافة الطفل » في الماضي والحاضر والمستقبل ، ولقد كانت كتبة الباحثين المصريين وصل رأسهم « الأستاذ الدكتور سيد عويس » على مستوى المسؤولية العلمية كما كان له أثره المماز وانطباعه الواضح لدى كبار الباحثين الغربيين من الأجانب والعرب .

كان هذا من أجل أطفال مصر ، فإذا جعلنا من الخاصة عشر حوض الاستحمام بين الاثنين والشياب كانت الندوة موجهة لصالح عشرين مليوناً من أبناء مصر . أكثر من هذا هي موجهة لصالح كل المصريين في المستقبل لأن الطفل الجديد أساس حضارة جديدة .

والذين يحرمون عن حضارة جديدة لمصر في انتظار هذا المجلد الذي سوف يضم ٣٥ بحثاً ، ويضم التوصيات العامة والخاصة من أجل متابعة الخطوات التي طرقت التي بدأت عام ١٩٧٠ حين صدرت مجلة « روضة المدارس » أيام الخديوي اسماعيل وأشراف على تحريرها « رفاعة رافع الطهطاوي » ، وحين صدر كتاب « الفطريات الغراز » لمحمد حمدي سنة ١٩١٢ عن دار المعارف .

ويدون أن نعود إلى الماضي ، ويدون أن نأمل الحاضر ، من الصعب أن نرسم للمستقبل متهاجلاً سليماً . وهذا هو أهمية شعار الندوة (ثقافة الطفل) والمستقبل .

وفي تقديرى أن التوصيات العامة والخاصة التي توصلت اليها حلقات المناقشة وكانت حصيلة البحوث والمداخلات والمناقشات يمكن أن تقدم لنا دليلاً لمستقبل ثقافة الطفل في مصر . ويتألف في البلاد العربية

وجدير بالملاحظة أن الهيئة المصرية للكتاب قد أضافت هذا العام أربع سرايات جديدة للعرض زيادة عن سرايات العرض في العام الماضي، وبذلك تصل المساحة الكلية للعرض إلى ٣٧٠٠٠ م^٢ حتى يسهل على زوار المعرض التحرك بسهولة بين أجنحة المعرض المختلفة، تحقيقاً للزحام والتكدس الذي يحدث كل عام. كما نقرر أن نحقق قيمة رسم الزيارة للطلاب في جميع مراحل التعلم بحيث لا تتجاوز ٥٠٪ من الرسم المقرر.

وفي النهاية - فانه لا يسع مجلة القاهرة إلا مشاركة جاهري المثقفين والمتخصصين في الاحتفال بالمعرض الدولي للكتاب باعتباره مناسبة ثقافية هامة، لا تتكرر طوال العام إلا مرة واحدة فقط، كما لا يسعنا إلا الإشادة بما اتبع في العام الماضي، من أنشطة ثقافية مصاحبة تتمثل في اللقاءات الفكرية والثقافية، التي تم بين كبار الأدباء وجمهور المعرض، والتي دأبت أجهزة الإعلام على نقلها إلى الجمهور العريض من مشاهدي التلفزيون وهو ما سيجع هذا العام، بحيث لا يقتصر النشاط في المعرض الدولي للكتاب على بيع الكتب، أو تبادل اللقاءات بين الناشرين، أو عقد الصفقات التجارية، فتشتمل أيام المعرض إلى مهرجان ثقافي أو كرنفال للكتاب

معرض القاهرة الدولي التاسع عشر للكتاب

٢٠ يناير
٢ فبراير ١٩٨٧ م

ولا يزال الكتاب الذي حترباً على الكتب المعروضة هذا العام وله صفة السيادة استمرراً لسيادته التي استمرت طوال السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى سلسلة E, L, B, S الإنجليزية المدعمة، التي خصصت للطلاب والمتخصصين في كل أنحاء العالم، بحيث تكون في متناولهم أثناء البحث في مجالات العلوم المختلفة.

بعد ثمانى عشر سنة من النجاح المتواصل لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، يقيم المعرض الدولي التاسع عشر هذا العام على أرض المعارض بمكتبة نصر، استمراراً لذلك الكرمال الثقافي، والحضاري الذي يمثل حيداً للمثقفين والمتخصصين في كل فروع المعرفة.

ويشارك في المعرض هذا العام عدد من الدول يصل إلى ٥٧ دولة بالإضافة إلى الدول المرافية، وهي الدول التي لم تشارك بصفة رسمية بحيث يكون لها جناح للعرض، فالدول المرافية تشارك بوفود فقط يحضرون أيام المعرض، ويمارسون مختلف الأنشطة المصاحبة للمعرض أو التي تهم الناشرين في تلك الدول. ومن الدول المرافية هذا العام السويد، وبولندا، وقطر، وأيرلندا.....

وبصل عدد الناشرين الذين يعرضون مطبوعاتهم هذا العام إلى ١٥٠٠ ناشر، يعرضون حيداً من الكتب تصل حيدتها إلى ٣٧ مليون كتاب تتمثل في ثمانية عشر مليون عنوان تغطي جميع فروع المعرفة من أدب وثقافة عامة، وفن تشكيل، وتاريخ، ولغات، وجغرافيا، وكتب دينية، وطب، ورياضة، وعلوم..... الخ

أنت وأسررتك مدعوون لزيارة
معرض القاهرة الدولي التاسع عشر للكتاب
من ٢٠ يناير إلى ٢ فبراير ١٩٨٧ م



مَنْ دَلَّعَ الْفَنَّ الْإِلَهِيَّ

على الصَّيَاد

● مع الله في كلماته ●

يقول احكم الحاكمين :
[والتين والزيتون وطور سين و هذا البلد الأمين لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم
ثم رددناه أسفل سافلين ...]
صدق الله العظيم

لئن مبيت لقمةً ورُبها جوعان
لأنت في أسفل سافلين في النيران
إلا الذين آمنوا لم يُغفرهم شيطان
فالحكم للرحمان فهو الحاكم الرحمان

والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين

لئن بنيت لشراب مسجداً من الرياء
لئن أكلت لحم كل غائبٍ كما تشاء
لئن غدوت بالنميم هامزاً مشاء
لئن كذبت وارتميت أو سرق في الخفاء
لئن وأدت في الدجا عرائس الضياء
لئن غزلت للهوى منازل الوفاء
لأنت في غيدٍ أسيرُ نعمة الساء
ونعمة الساء في المحميم مالها انشاء !!

والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين ●

والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين

لقد حياك الله خلقاً معجز التكوين
فصب في لسانك البيان والتبيين
وبالضياء نهض الجفون ضوياً الميون
ولون الشفاء يالروعة التلوين
وكل قلب ساعةً شهاسٍ نبضها لحون
وفي لحونها الحياة في سكوبها المنون
مَنْ ذا ترى يحكيه في إبداعه الفنون ؟
سبحانه لو قال للأشياء كن تكون !!

والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين

لئن غدعت بالشراب أيا الإنسان
لئن بغيت واستمال قلبك الطفيان
لئن لججت في الدجا وغرّك البهتان
لئن حرمت سائلاً قد عضه الحرمان

نجيب محفوظ

الصدى الفكرى

والنفاؤل الحضر



● فى كل أدب عظيم فلسفة ، وفى كل فلسفة عظيمة أدب .. وليس من الصعب أن نعثّر فى المكتبة الغربية والعربية على أعمال تبرز « المعادل الفلسفى » لانتاج كبار الأدباء ، وأن نجد الصور الثرية والشعرية التى تمكس بطريقتها أفكار الفلاسفة (هومبروس وأراؤه) الفلسفية .. يوربيدز والنقد السفسطائى والسقراطى .. أبو العلاء المجرى والشكك .. المتنئ وأبو تمام والمنطق الأرسطى .. هاتى وتوماس الاكوينى .. فولتير وفلسفة التنوير .. شيلى والمثالية الكانتية .. ديستوفسكى والروحانية الصوفية الروسية .. هلدولن وفلسفة هيدجر .. توفيق الحكيم والثنائى الافلاطونية والديكارية بين الجسد والروح والمادة والفكر والواقع والحقيقة الخ .

وليس معنى هذا أن نلتصم الفيلسوف فى الأدب ، أو نفتش عند الأخير عن أبنة نظرية تنفرد إلى الخلق والتشكيل الفنى . فلا يمكن أن تكون أفكار الأدب بدلا من إبداعه الفنى ، ولا يجب أن يكون له ترجمة حرفية لأفكاره .

● إن الأدب جزء من ثقافة عصره .. وهو المرآة الحقيقية التى تمكس صورة العصر .. سلياته .. إيمانياته .. تناقضاته .. أحلامه .. أماله فى التغيير والإصلاح . لذا لتحليل الأدب وبلورته فى صورة فلسفية يمكن فى كثير من الأحيان أن يساعدنا على استخلاص وعى العصر أكثر من المذاهب الفلسفية نفسها .

● والأديب الكبير نجيب محفوظ .. لن نخفى على أحد الخطوط الفلسفية التى ترسمها لوحاته الروائية المتنوعة الحسية ، ولا القضايا والأفكار التى تعبر عنها مختلف شخصياته ، والتى استمدتها من وعى أجيال وشرائع طبقية وتيارات متلاطمة فى بحر الوجدان المصرى على امتداد أكثر من خمسين عاما .

تستجد عنده مكونات هذا الوجدان المتناقض تناقض الأجيال والأحداث والأمواج الثقافية التى صبت فيه : الثورة والانتهازية .. المعقول واللامعقول .. المشاركة والعيب .. المذاب والسخرية .. الطفيلان والعبودية .. التحلى والاعجاز .. الخ . سوف نجد ذلك وأكثر فى أدب نجيب محفوظ بداية من « عيب الأقدار » وحتى رواية « حديث الصباح والمساء » .

ومن هنا كان لقاءنا بأديبنا الكبير فى عيد ميلاده الخامس والسبعين ليلقى لنا مزيداً من الضوء على تاريخنا الحديث والمعاصر ..

● القاهرة ●

□ « الحياة مأساة ، والدنيا مسرح عمل ، ومن عجب أن الرواية مفاجئة ولكن
الممثلين مهرجون »

[أحمد حاتكف - خان الخليل]

« إذا كنا غوت كالسوام وننتن .. فلماذا تفكر كالملائكة ؟ . هبى ملأت
الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمي ديدان القبر ؟ الدنيا أكاذيب
وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل »

[خان الخليل]

« عندما تتحسس موضعنا في البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا
[لا الدوار]

[ميرامار]

« يا أي شيء .. بالفعل شيئاً فقد طمحننا اللاشيء »

[ثرثرة فوق النيل]

● حين يتعامل الأديب بمؤثر يلدغ إلى
الكتابة ، يكون غالباً منحصراً فيه ، بكل كيانه
البشري ، بوجدانه ، وعقله ، وثقافته
ورؤاه ، ويكفل ما أثر فيه من يوم مولده ويكون
قبل ذلك . فإذا انحسرت مثل هذه الأشياء
والأمثلة التي تفضلت بها ، فهي تخرج بطريقة
طبيعية وتلقائية . لكن السؤال هو .. تفرض
أنك استخلصت من بعض المواقف أو الكلمات
ما يشي بشيء من الفلسفة . فإلى أي درجة تعبر
هذه الأمثلة عن فلسفة ثابتة ؟ أو إلى أي درجة
تعبر عن فلسفة المؤلف ؟ لأنني حين أكتب
الرواية ، لا بد وأن أندمج في كل جزء فيها فمثلاً
جميع الأمثلة التي طرحتها خرجت عن أبطال
محيطين في فترة أحياط طويلة سواء قبل الثورة أو
بعدها . فهي تمثل فلسفة الرجل المحيط . إنها
هل المؤلف مثل شخصه ، مجرد رجل يشعر
بالأحياط ، خاصة وأنه هو الذي اختارهم ؟ ..
والاجابة على هذا السؤال أعنى الاجابة التي
تضع هذه الأمثلة المتكلمة في موضعها الصحيح
بلا زيادة أو نقصان هو للحنى العام للعمل
الفني ... مثلاً في رواية « خان الخليل » ،

■ هذه أمثلة قليلة من بعض ما كتبت في
رواياتك .. وهي تدور حول محور واحد في
فترات مختلفة ترده فيها صدى الأحياط
والانتماءات . فمثلاً كانت تعنى بالنسبة لك ؟
ولل أي درجة عبرت عن فلسفتك في هذه
المرحلة ؟



لا أتصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .
أكبر فترة مزدهرة في حياتنا .. فكرياً وثقافياً ..
هي الفترة التي أعقبت ثورة ١٩١٩.





وهي رواية محزنة جداً ، يطلها رجل شلجيد الأحياض . انتهت بمأساة ، لكن آخر سطر فيها كان البطول قد انتقل إلى منزل جديد ، وبدأ يفكر في حياة جديدة ، أي أن النهاية في هذه الرواية مفتوحة وليست مع الأحياض .

كذلك الكلمات التي استشهدت بها من رواية آخر مرة فوق النيل ، تدل حقيقة على نفس محطة لكن آخر صورة تصور بها هذا الرجل المحيط هي « نشأة الإنسانية » وكيف قفزت من فوق الشجرة وسارت في طريق طويل . وطبعاً أنت كشاري سوف تقارن بين هذه الصورة الهزلية وبين ما بلغته الإنسانية الآن . فمع الشعور بالأحياض الكامل والتعبير عنه عن طريق هذه الشخصيات لم يفتني جانب المجد والمظلمة في الإنسان ، وأرجو أن تكون جملة الرواية اشارت إليه .

■ هذا صحيح .. ولكنه لا يعني أن في بعض من رواياتك حاولت أن ترصد قصة شديدة الأحياض والعذبة واليأس من كل قيمة إيجابية كما هو واضح في « ميرامير » و « ثرثرة فوق النيل » و « السماء والحريف » .

● أنا لم أنكر هذا ، فالأساس في الفن .. حتى ولو كبرت مساحة الفكر فيه .. لا يزال هو الوجدان فالأساليب ليس مفكراً ولكنه يمشي بالفكر داخله .. فقد يمر ببساطة أو غيرة تكون غاية في الأحياض فيظهر وكأنه قال كلمته الأخيرة ، لكن لا تنسى أن الأدب ليس له كلمة أخيرة ، أنه عرضة للتناقضات لأن أساسه هو الوجدان .

■ رواية « خان الحليل » كشف [أحمد حاكف] النقيب عن هذه الفترة من حياة مصر السياسية والاجتماعية بقوله [إذا أردت التذوق في مجتمعا فليكن بالقمعة والكذب والرياء ولا تنس نصيحتك من الغباء والجهل] .

فلن ألقى حد يصفق هذا الكلام الآن .. رغم للساحة الرمزية بين « خان الحليل » و « يوم قتل الزعيم » ؟

■ هذا .. إذا أردت .. !! ولأسلف الشيد أن مجتمعا قبل الثورة وبعد الثورة مر بطروف كثيرة متشابهة ، وهذا الكلام يصفق بدرجة كبيرة على لحظتنا الراهنة ؟ ■ ماذا ؟

● يعني مجتمعت يتحول فيه الحاكم الدكتاتور إلى إله .. وطبعاً أنا أنكم من الفترة التي قبل الديمقراطية .. فلا بد وأن تقدم له القرائين مثل الإله .. لكن الحاكم ليس إلهاً ، ومن ثم قرائينه لا بد وأن تناسبه كثير ، وغالباً ما تكون هي « التفلق » و « الكذب » و « الرياء » ولذلك تجد أن أسوأ الناس من الذين وصلوا إلى سطر ، بغض النظر عن الوسائل ، إلى أهل الناس . فإذا أردت أن تعرف كل ما حدث لمجتمعا في الداخل ، أقول لك أنه كان نتيجة حماية

لأولئك الانتهازيين الذين لم يكونوا على مستوى مبادئ الثورة . وكان هناك أفراد كثيرون أخلص منهم ، ولكن لم تكن لديهم هذه الجرأة على التفلق والكذب أو التهرب من المحاكم السعيد ، وقد عسرهم البلد .

■ بلغا تفسر ذلك .. هل هو شيء كان في الطبيعة البشرية أم أن هناك أسباباً ومواقع اجتماعية لذلك ؟

● نعم هو شيء كان في المنعصر البشري .. فنحن نعلق بدوافع لتناطحها على البقاء وحمل الحياة وحمل الذات ، فهي تتحول محور واحد هو محور الأنانية . فحين توجد في مجتمع بلا دوافع أو موانع فسوف تنتهي هذه التراكيب من الدفاع إلى حروب أهلية لا حصر لها . ومن هنا تولدت الأخلاق أو ما اصططلح عليه بالقانون أو نوع المعاملة التي تكتسب شر الفناء . إذن فالأخلاق تطبع ، لكن الأصل هو هذا . فإذا كان للمناخ الذي نحيا فيه من شأنه تشجيع التطبع كان المجتمع صحيحاً معالي ، إما إذا كان للمناخ الاجتماعي والسياسي يشجع الدوافع الأصلية وصلنا إلى درجة الانهيار والانحلال والتخلف . فالطبيعة البشرية واحدة ، ولكن للمناخ هو المؤثر الحاسم في المجتمع ، وقس على ذلك معظم ترات تاريخنا وأنت تعرف .

■ أياً في رواية « خان الحليل » أثرت أن تبرز شيئاً موجوداً بشكل حاد ومتزايد في المجتمع المصري .. على لسان [أحمد راشد المعاصي] نحن شعب من الضعفاء وحسنه من أصحاب الملايين ، ليس يتاح للشعب غير العمل للوضع أو امتنان الشحاعة ، والعمل الوضع لا يفي عن الشحاعة . ولست أرى

كيف تطيب الحياة لقوم هؤلاء وهم يعلمون أن خالية لموهم جوع .. جهلاء مرضى . ألم ينظر لهم أن يتأخرو بهذا المساواة بين الحيوانات والفلاحين مثلا ؟

فلذا قدر لك وكتبت هذه القصة اليوم ماذا تكتب ؟

● طبعاً الأوضاع تغيرت كثيراً .. فالأغنياء زادوا والكسبة زادتوا . والجبل والمرضى تحسن الآن ولكن بنسبة قليلة ولا أنكر أن ثورة يوليو كانت لها عناية مركزة بالفقراء .. أما إذا كتبتها اليوم .. فسوف أضاع أصحاب الدخل المحدود (الموظفين) مكان (الفلاحين) .. !! لأهم الفئة الوحيدة التي لم تتغير أوضاعها ، بل زادت سوءاً .

■ بمناسبة ثورة يوليو .. على ما علمت أن الرئيس الراحل أنور السادات غضب منك حين قرأ روايتك « بداية وعملية » لما السب ؟

أبداً .. هو عاتق فقط .. وهذا الكلام كان في أوائل الثورة .. حين كان رئيساً للمؤتمر الإسلامي . فقد كنا مجتمعين في لجنة كبيرة ضمت به حسين ، وخالد عي السنين ، ويوسف السباعي وغيرهم . فلما انتهت اللجنة إلهي السادات أن قرأ « بداية ونهاية » وقال في وهو يضحك [ازاي تحمل الضابط يتحمر .. الضابط ده إحنا] ؟

■ في رواية « ثرثرة فوق النيل » كتبت على لسان [خالد عزوز] « كل لقم يكتب عن الاشتراكية ، هل حين تعلم أكثرية الكاثين بالاختنا والافراء وليلاني الأس من الممورة .. » فهل هذا كان واقعاً في تلك الفترة أم أنه يعبر من وجهه نظر عكمية غالبة لاشتراكية [خالد عزوز] ؟

■ هذا هو التناقض الذي كان في أيام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، لكنه كان منحصراً في مجموعة بسيطة ، أما في عصر السادات فإن هذه المجموعة كبرت وتضخمت بشكل خيف . إنما المبدأ واحد . لأننا كنا نعيش في شارع سعد زهلول في الاسكندرية أيام ما كان منحوع أي شيء أجنتي . وكنا نرى جهازاً الأكلش على الصفيون ربما كل البضائع الأجنبية ، وليست سراً ، أي ليست مهربة . وطبعاً هذه الأشياء المنزوعة في ذلك الوقت ، كانت في حماية السلطة لأنه لا يمر هذا الرجل الغليظ صاحب الكشك على جلب هذه البضائع التي تقلد بالآلاف إلا وهو مطمئن تماماً أنه « مسنود » . لكن هذه الامتيازات كانت محدودة ، وكانت تقدم فئة معينة .

■ ترددت في كثير من رواياتك بعض الكلمات التي عبرت بشكل صارخ عن واقع مرير عايشه المجتمع المصري .. مثل « الدكتاتورية » .. « الاستبداد » .. « الأمراء الحينة » .. ولكنك أجملت هذا في رواية السكرية على لسان كامل عبد الجواد حين قال .. « تلك السلسلة المشعومة من الطغاة التي تمتد إلى ما قبل التاريخ ، كل ابن كلب فرته قوته يزعم لنا أنه الوصي المختار وأن الشعب قاصر .. فكيف ترى هذا الرأي ؟

■ هذا السؤال سوف يجرنا إلى ما قبل التاريخ ! فللاستبداد مرض متوطن بدأ في مصر منذ عهد سحيق وكان في بدايته تقديماً . كانت توجد في مصر مجاميع تتحارب على المياه ، فلما جاء فرعون .. وحدها .. وأصبح هو موزع هذه المياه ونصب نفسه إلهاً فكان الولاء له ليس ولأه السيد ، ولكنه ولأه الإله ، فأصبح العمل نوعاً من العبادة ، ولذلك أمكن بناء الهرم . لأن العمل صار عبادة وكان هذا نظاماً يمكن من إنشاء حضارة ، ولم يكن من الممكن في ذلك الوقت لأي فرد أن يفكر فيها ففكر فيه الآن من ديمقراطية أو اشتراكية أو غيره .

بعد هذا العصر جاء إلى مصر حكام أجانب ، وكان لحيثهم أن انطوى المصريون على أنفسهم في القرى ، وأصبحوا وأرضين عن كل ما يفعل هؤلاء الأجانب نظير الغذاء والماء ، وقد ظلوا بعيداً عن مسرح الأحداث طويلاً ، ولم يسمع لهم نصيب فيه إلى أن أتى محمد علي - فرأى أن اضطر - أن يسلمهم إلى المسرح .. ومن هنا أصبحت لهم مشاركة إيجابية وفي نفس الوقت تكون لديهم الاستعداد للاستجابة لأي فلسفة تنظم هذه المشاركة ولذلك كنا أول دولة في الشرق لديها مجلس ناهي . وكان ذلك في عهد الخديوي اسماعيل .

لكن طريقتنا لم يكن مهيأ .. لكننا نحس عطفة وتراجع عطفات ، أمام الاحتلال والاستعمار والحروب . بيد أن هناك شيئاً هاماً أصبح موجوداً بشكل واضح مع أقدم المستعدين في تاريخنا الحديث وهو أن السيد وهو يمارس استبداده فيه على الشعب ، مخالفت منه ، على الرغم من أنه لا يظهر ذلك مطلقاً ، ولكنه بدأ يغلف استبداده بالمشاورات التي ترضى الشعب ، والتي تشعره (الشعب) بأن السيد يعمل في مصلحته وأنه رب العائلة .. إلخ .

هذه الطائفة من المستعدين استأثرت بالعمل كله ، وكان من نتيجة ذلك أن تحول الشعب إلى السلبية في كل شيء ، فأصبح غير مشارك في أي عمل وطني ، وصار كل هم الناظرين أن يطلب من الحكومة مكانته هو غير مطالب بشيء . وهذه هي محتبنا الآن . والأمثلة كثيرة وهي في غير من أن نتحدث عنها .. كلاماً

والنصيب واحداً لئال العام . فأصبح كل فرد لا يفكر إلا لنفسه ولمصلحة تاركاً للحكومة والساسة العمل والمسئولية في كل شيء .

■ الميب الثاني في رأيي .. أن القرارات الغوية غير مستقرة فهي تصيب المائة مرة وحين تخطيء مرة تصيب المائة كلها وهذه هي حالنا . خطأ واحداً في القرارات المائة يصفي تسعة وتسعين قراراً صحيحاً ، ثم تبدأ في قرارات جديدة ثم تخطيء في واحد أو اثنين فتصفي الباقي وهكذا دواليك !

ولذلك فإنها الآن إلى الديمقراطية هو التكملة الحقيقية للبعد التاريخي في ثورة يوليو ثورة يوليو في رأي الشخص - ثم تبدأ متكاملة إلا في العهد الأخير ، رغم ما يشهده المفروض ، فعل الرغم من أن الممارسة الديمقراطية زالت بها بعض القصور إلا أنها وجدت والكل متمسك بها . ومن هنا فلا يجب أن نفلت من هذه الأعراض الفارقة لأننا بدأنا الطريق الصحيح .

■ في كثير من مقالاتك وحواراتك الأخيرة تكررت كلمة « الاشتراكية » .. فلماذا تقصد بها خاصة في مرحلتنا الرقعة ؟

● أول كل .. الديمقراطية في نشأتها استلذت منها فائدة حقيقية الطبقة الوسطى المالكة - هذا تطورها - سارت في عطفات : نزاع بين النبلاء والإقطاعيين وبين الملك ، ثم نزاع بين الطبقة الوسطى والنبلاء والملك ، هذا كله اشترك فيه الشعب ولم يزل شيئاً . لكنك لا تستطيع أن تحول الشعب كله إلى ملاك .. لماذا .. لأنه سوف يدخل في السياسة والوعي والفكر .. إلخ ، إنما لا بد من نظام عدالة إجتماعية يرغم من شأن الشعب ويعوضه عن الأملاك - وفي رأيي - ليس هناك سوى طريقين إما الشيوعية التي تلغي الملكية كلها أو إنك تعوض الشعب بالمخلفات وتحسين الأحوال والرواتب التي تمكن من الحياة وتعطيهم حق المشاركة في السياسة والتفافة .. إلخ ويختصر ممارسة إنسانيتهم ، ولذلك فلنا أن نصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .

■ إذا كنا نتحدث عن فترة هامة من فترات تاريخ مصر القومي .. فلنحور الفكر والأدب والفن في هذه المساحة الزمنية .. وفي أي فترة بالتحديد وجد ما نسميه بالعصر الذهبي للثقافة المصرية ؟

● الحقيقة أن أكبر فترة مزدهرة في حياتنا .. فكرياً وثقافياً .. هي الفترة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ م .. لماذا .. لأن قيام الشعب نفسه بثورته فسر كل مواهب الإبداعية .. فتجد الاقتصادي يفكر في الاقتصاد الوطني .. ويحدد المصير بشؤون المرأة بأخذ بيدها ويدفعها إلى الحياة العصرية .. وإيضاً الأدبي والفكر بدأ يقض من التقاليد ويعد النظر في التراث ويفتح نوافذه للغرب . فكانت هناك نهضة حقيقية بعد ثورة ١٩١٩ ، فقد نعمت من الشعب وبلون تشجيع رغم أن الأمية كانت في ذلك الوقت [٩٠٪] وال [١٠٪] تجد فيهم اثنين أو ثلاثة في المئة فقط متقنين . لكن رغم ذلك ، ظهر كتاب عملاقة ، وكان كل قول ينادي به صاحبه وهو مؤمن به ولا يهاب شيئاً ، وهذا بخلاف ما حدث في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

■ وما هي أوجه الاختلاف بين المرحلتين ؟ ولم ؟
● نهضة الستينات كانت سياسية في جوهرها ، لأن الدولة دخلت في الميدان وأتخذت القطاع العام الثقافي وشيخته من الناحية الفكرية ، لكنها لم تكن تسمح إلا بفكرها ، ولذلك لم يزدهر الفكر ، كيف يزدهر طلالاً لم يتح لإنسان أن يقول فكراً يخالف فكر الدولة ؟

أما من ناحية الفنون فكانت لها سياسة أخرى من قبل الدولة ، وهي التسامح مع الفنون وكان ذلك لسيبين : الأول أن كثيراً من الفن أزرها بحق وإخلاصاً .. لأنها كانت ثورة تقدمية وفي صالح الشعب . أما الطرف الآخر الذي انتقدنا .. فقد انتقدنا من موقع الانتباه لما يمتنع أنه انتقد سلبياً ، ولم يكن يهاجمها في ذاتها أو يدعو إلى العودة للملكية أو الانقطاع .. ومن هنا سمحت الثورة للفنانين أن يبدعوا ويتجسروا ، لذلك حدثت نهضة وازدهار للأدب والفن حتى أكثر من امكانياته .

■ كيف ؟

● لأن الأدب والفن في هذه الفترة حير من الرأي الآخر المكبوت . فكل طلاب الرأي الآخر في السياسة اتجهوا إلى الفن حتى ولو كانوا ليسوا من المبدعين أو الفنانين !! ولذلك لما جاءت فترة السادات وبدأ يسمح للرأي الآخر بالتصريح .. أصحابه الرأي الآخر تركوا الأدب ! لأنه كان شيئاً ثورياً أو كبرى صبروا عليه . فساد الأدب في عصر السادات إلى حجمه الطبيعي ، فلما انكمش حجمه الطبيعي ظن الناس أن الأدب تأخر كثيراً . لكنه في الحقيقة لم يتأخر إطلاقاً ولكنه رجع إلى حجمه ، ثم جاءت ظروف أخرى جعلته يقل عن حجمه .

■ مثل ماذا ؟

● مثل سوء التربية والتعليم وانتشار التلفزيون والفيديو .. الخ . هذا كله قلل من حجم الأدب الطبيعي .. فتخيل في وقت السبعينات كلها كانت مهتمة بالأدب في الستينات لدرجة أنني اندعشت .. وكنت أسأل نفسي .. ما شأن أولئك بالرواية والمسرح والسبينا .. هل من معقول أن البلد تنفث دفعة واحدة !! لكن أعوذ لما بدأت أن الأسباب كانت سياسية ، فلما ذهب أولئك المدخل على الأدب ذهب أكثر من ستين في المئة أو أكثر من زياته ، وبقي طلاب الثقافة الحقيقين .

أنصف إلى ذلك أن قراء الأدب أيضا كانوا يقرأون لأسباب سياسية .. وأحب أن أعطيك مثالا هل ظل بك - ميرمار .. ففى ذلك الوقت لم تعرف ليلاً ما معروضاً في دار العرض أكثر من ثلاثة أسابيع .. وكان ذلك منتهى النجاح ، لكن حين عرض فيلم ميرمار ، ظل في دار العرض أربعة عشر أسبوعاً ، ولم يكن ذلك له علاقة بالسبينا ، لأن الذين دخلوه لم يدخلوا سبينا من قبل أو ليسوا من روادها وإنما فقط لأنهم وجدوا فيه الصوت الآخر المكبوت .. لأنه لم



يمرُّ أحد في ذلك الوقت أن يقول ما كان يقوله يوسف وهبي عل المسرح أوفى الفيلم .. للمضى ..

■ في الفترة الأخيرة .. كتبت رواية « يوم قتل الزعيم » .. وعلى الرغم أنها من أهم الروايات التي صورت بدقة الفترة الأخيرة من تاريخنا إلا أن صدها الأديب غير مسموح بماذا تفسر ذلك ؟

● أنا أسألك .. هل في مصر الآن صدى أي مسموع ؟ ؟

الأدب ككل أصبح صدى حاضراً فلأن « يوم قتل الزعيم » كانت مسلسل تلفزيوني كنت استجد البلد كلها تكلم عنها مثل ما يحدث . لكن الأدب اليوم أصبح كالنفس التشكيل :

■ هل ما ذكرته الآن يفسر أزمة الأجيال الجديدة من الأدباء ؟

● نعم .. فكثير من القراء يسألون .. لماذا لم يصل أحد من الأجيال الجديدة إلى مكانة طه حسين أو العقاد أو المازني ؟ والإجابة في رأيي تتمثل في شيء واحد وهو اختلاف نوعية القارئ - لا أكثر ولا أقل .. فالأدباء الجدد يبدعون في مناح غير مناسب ، والحقيقة أن هذا يشهد لهم بالفعل أكثر لأنهم رغم هذا فهم مستمرين يبدعون ويتجسرون نتاجاً رائعاً لكن العيب ليس فيهم .. إنهم عمالة مثل جبلتنا والجبل الذي سيقنا . جمال النبطي ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وغيرهم الكثير هم جميعاً عمالة لكن المناهج ليس مهيأة .. والأسفل في رأي هو تجديد نظام التعليم كي يخلق الثقافة الحقيقية بالإضافة إلى استخدام التلفزيون في نشر الثقافة الريفية .. فلذا تكافح الجانبان (الإعلام والتعليق) حل نشر الثقافة وتوصيلها إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للثقافة .. فاعتقد أن هذا قليل بإحداث نهضة ثقافية وجديرة في فترة وجيزة .

■ بعد هذا المعطاه الفني والفكري المحصب والمتميز في أدب نجيب محفوظ ، والذي استمر قرابة خمسين عاماً ولا يزال .. هل للفقارة أن تعرف ما لم يكتف أديبنا الكبير إلى الآن ؟

● أنا لا اعتقد أن شيئاً طابى بالكتابة وتأخرت .. فذلك كتاب رؤيته الخاصة التي يجول أن يعبر عنها .. وغالباً ما يبلغ كنهه في كتاب أو كتابين ، أما كل ما يقال بعد ذلك فهو توزيع على نحن أساسى .. وأتغن عرفت هذا اللحن من خلال الحوار معي .. أما الجديد فهو من الأجيال الجديدة .. وهذه هي الحقيقة والواقع .. وأحب أن أقول شيئاً هاماً : لو أن حياتنا الثقافية قد مضت في طريقها السليم والصحيح من البداية ، لكان كل أديب عبر عن قدرته وبهيمته ثم مضى ، لئلا ينده أديب آخر على عجل هكذا .. وهكذا . لكن الحقيقة أن مسيرتنا الثقافية توقفت في فترات كثيرة ومن هنا حدثت الخلطة ، ونشأ التوزيع قصد التيمات حل اللحن الواحد .

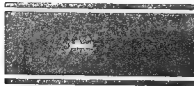
■ في ظل هذا العهد الجديد من الديمقراطية .. كيف يرى أديبنا الكبير مستقبل الثقافة في مصر ؟

● رغم كبر الصعاب التي تواجهنا الآن ، وهي تراكيبات كثيرة ، أنا متفائل فالثقافة ليست شيئاً خاصاً قائماً بذاته ، ولكنها مظهر من مظاهر حضارتنا كلها . فحين نخرج إن شاء الله من حق الرزاجة سوف يذهب كل شيء في حياتنا بما في ذلك الثقافة .

■ سؤال أخير .. كنت تقول أن تساهل « الفقارة » .. ولم يحدث ؟

● في الحقيقة لم أفكر في ذلك لسبب بسيط وهو : أن الأحاديث معي كثيرة جداً ما كن أفتوق أن تجري « الفقارة » الحديث الجديد ، وقد جرتي له .

■ هذه شهادة تميز بها « الفقارة » ... وكل عام وحضرتك طيب



العشبة

وصفي صادق

حَبَّرَ لِي حُلُقُ كَالْجَمْرِ ..
لِي لَبِي كَالْفَوْكَةِ .. كَالصَفْرَةِ .. كَالْقَبْذِ
يَلْجَمُنِي .. وَيَقِيمُ عَلَيَّ الْحَدَّ ..
وَيَلْجَمُنِي ..
كَيْفَ أَصِيرُ لَهُ الْمَلُولَةَ الْخَافِضَ وَالْعَبْدَ ..
كَيْفَ الْأَحْرَفُ تُدْبِحُ فِي الْمَلْقُومِ ..
وَيَصِيرُ الصَّمْتُ طَعَاماً سَرّاً مَمْنُومَ ..
تَلْمَعُهُ الشَّمْسُ .. !
وَيَلْجَمُنِي ..
كَيْفَ أَكُونُ الْأَعْمَى وَالْأَبْكَمَ وَالْأَعْرُسَ ..
أَمْشِي بَيْنَ النَّاسِ ..
يَتَاكَلُّ وَجْهِي ..
يَتَسَالَطُ تَحْتَ قَنَاعٍ وَقَنَاعَ ..
وَيَلْجَمُنِي ..
كَيْفَ تَصِيرُ الْحِكْمَةُ لِلْجَهَنَاءِ ..
سِلْهَا عَشِيّاً ..





مكازاً من رولي للمشلول.

ويعلمنى ..

كيف يعيش الإنسان بدءاً الدلّ طويلاً وسعيداً .

كيف يظلل الموتُ جديداً ميتكراً .. !

ينهرُ بين شهيقٍ وزفيرٍ .

وعلى لحنى يسير .

...

حجرٌ لى حلقى كالجزير .

فى قلبى كالشوكو .. كالصغرة .. كالنيد .

يلجئنى .. ويقم على الحيد .

ويعلمنى ..

كيف أصيرُ لهُ المملوكَ الخاضعَ والعبد .

أقسمتُ على شرفِ الكلمةِ أقسمتُ .

أقسمتُ على مولى أقسمتُ .

ألا ألقطهُ حتى الموت .

لكن هُوداً يلفظنى الآن .

فى دائرةِ عيونِ الناس .

يرجمنى ..

يرجمنى ..

يرجمنى حتى الموت !!

إن الحياة العلمية والثقافية إن لم تكن
صفحات مبسوطة بين يدي كل جيل ،
كرر الناس أنفسهم وهم يحسبون أنهم
مبدعون

السجل الثقافي

محمد قنديل البقلى

تصنيفاً اجتماعياً مفيداً يضع به القارىء ، ويتنفع به المؤلف ، ويتنفع به المؤرخ الذى يريد أن يتكلم على تطور العلوم والثقافات .

وقى هذا العصر الذى عاش فيه الخوارزمي حاش مؤلف آخر كانت وفاته قبل ولادة الخوارزمي ينحى من عامين هو ابن التميم أبو الفرج محمد بن إسحاق وكتابه « الفهرست » أو فهرس العلوم من أغنى الكتب في تصنيف العلوم والفنون والتاريخ لهذا التصنيف الذى يشيع رغبة القارىء فى الإطلاع على تطور الحياة العلمية والأدبية والثقافية ، ولم يجزئه ابن التميم فى كتابه هذا ، أهى « الفهرست » البيئية العربية من البيئات للجاورة التى كانت لها مخاطبة أوشبه مخاطبة البيئية العربية . وكان ثمة بينها وبينها أخذ وعطلة ، وهى البيئات اليونانية والفارسية والمهندية .

ومضى السنين والقرون والمؤلفون فى الشرق لا يتطعنون عن هذا التأليف القى ، وكمن من مؤلفين فى هذا جهلوا ولم يعرفوا ، وكمن منهم من عرف ولم تعرف كتبه أو ضاعت مع ما ضاع من التراث العربى الزائر ، لما نظن أن الحفلة التى امتدت نحو قرنين من الزمن ولم تنظر فيها بكتاب فى هذه الباب مرت هباء فارغة خالية من هذه التواليف الفنية ، وما نظن أن ظهور السكاكى أبى يعقوب يوسف بن أبى بكر الملقب سنة ست وعشرين وستمائة (٦٢٦ هـ) كان ظهوراً بعد فراغ دأب قرنين من الزمن ، بل أن هذين القرنين

إن الحياة العلمية والثقافية منذ أن استوت لها أسسها وأصبحت صحائف مدونة يتلقى فيها الحاضر من الماضى ، ويتلقى فيها المستقبل من الحاضر ، كان لا بد من تدوين منهجى علم بكل زمن بسطاً وشرحاً وتفصيلاً وتعريفاً إذ لا بد لكل مشارك فى تلك الحياة العلمية والثقافية قراءة أو تأليفاً أو تخطيطاً من أن يكون على علم بما كان ، ليعمى من حيث ابتداء من سبق وليتبع بالرأى فيضبط إليه رأياً آخر . فالحياة العلمية والثقافية إن لم تكن صفحات مبسوطة بين يدي كل جيل ، كثر الناس أنفسهم وثبوا فى أمكتهم وهم يحسبون أنهم مبدعون ، وكرروا أنفسهم وهم يحسبون أنهم مبدعون .

وهذا مما لم يقب على من سلف كما لم يقب عن معاصرتنا من شعوب غريبة عرفت ما هذا النوع من التدوين الفهرسى من شأن فى حياتهم العلمية والثقافية فليسوا كل صغيرة وكبيرة ونسقوا هذا تنسيقاً مفصلاً مبسوطة كما يفيد منه كل مفيد .

وهذا الذى يجيد الغريون صنعه اليوم من تسويب للعلوم وتنسيق للفنون وتصنيف للثقافات ، سبق الشرق منذ أقدم العصور ، فلقد رأينا الخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف التولى سنة سبع ومائتين وثلاثمائة للهجرة (٢٨٧ هـ) يصنف كتابه « مفاتيح العلوم » فيؤرخ فى كتابه هذا لكل علم ولكل فن ، ويصنف الكتب المؤلفة فى كل علم وفى كل فن



উদ্ভিদ

للكتاب الألماني
رولف شـروز
ترجمة: سمير مينا

كانت السيلة « انجيه » من الذكاء بحيث انها لم تسأله
ما الذى باعه . احسبت بالغرور المحدود الذى يفذه
التحدى . . . ذلك التحدى الذى يغمر في بعض الاحيان قدرها

تعلّمت السيدة وأنجه ، أن تضحك لزوجها عند عودته من مكتبه بالمستشفى إلى المنزل ، ليس بصوت عالٍ ولا بكثرة . كما يضحك أي شخص يجد متعة في ضحكته الخاصة - بل بصوت هادئ : ضحكة بالعين أكثر منها بالفم . وهي تحافظ على صحتها ، وأحياناً تصبغ شعرها ، ونظيفة دائماً في المساء ، بعد انتهاء النهار مع أطفالها المزعجين الأشياء . تجلس من نفسها عندما تنزع مع راتبه ، وتوزعه إلى الأفراس البدينة سلفاً والمكتوب بل كل منها الغرض الذي تستحقه بالنقد .

ليضع ساعات ، فكان حسابا جديدا تماما قد فتح ، واذ بها قد اغتنت جدا . . . أثرت ثروة فاحشا . ووقفت هناك مغنضة العينين وقد أمسكت بالقطعة الفضية بيدها متخيلة نفسها وقد أثرت ثروة فاحشا .

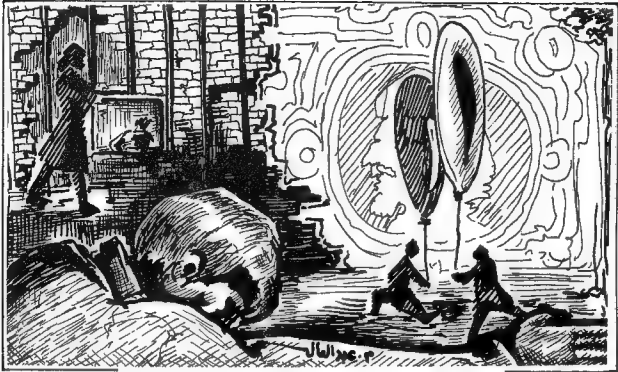
عندما انصرفت من المنزل مع أطفالها كان قد تمدد على الأريكة يمسكا الجريدة بيديه . كانت تعرف أنه الآن سعيد وفخور بنفسه ولذا اختبأ وراء الجريدة . كانت تحب « يوهانس » جدا . تحب قلة حيلته . . . تحب رغبته الفردية في المرح ، ولكن أكثر ما تحبه فيه هو قلة حيلته . كانت تحبه مثلها ، تحب الأم ، ومثلها تحب هي أطفالها الذين يمسذبونها بشقاوتهم . . . تحبه أيضا حتى وهي تنتزع مته راتبه وتوزعه على الأظرف الكبيرة . ولقد دبر « يوهانس » لها الآن مقلبا ماکرا لم تظن إليه بعد .

للأطفال أن يتمنوا ما يشتهوه . . وعليها أن تمنع المتسولين صدقتهم . داروا دورة على حصان الأرجوحة والكروسي المراز بها ، ثم لمقوا بعض الشهد الصناعي ، ولعبت الأم النيشان : ربح كل منهم قبعة من القش ذات حافة مرفضة .

وبينا استمر الأطفال في اكتشاف كل ما هو جديد في المكان المملود ، وبينما اتبعثت نغمات حادة من الأرض الآلى ، وبينما قتل الأراجوز إيليس ضربا ، شعرت هي فجأة بالقلق السابق يجتاحها مرة أخرى : ذلك القلق الذي شعرت به عندما أخذت الخمسة ماركات وعندما رأت الخوف على طرف فم « يوهانس » شعرت بالقلق لهذه النقود التي يعثرونها سريما من أجل وضع دورات وتشتينات ولعلقات . . . لم ياكلوا في المنزل سوى شرائع خبز مدهونة بالسمن الصناعي . . . وأصغر أطفالها يموزع هؤلاء ، ولكنها عندما كظمت خوفها الضئيل . ولقد ضمت شفيتها . أحسنت أن الذي سبب لها القلق ليس التهدير وإنما شئ غير محدد لا يكاد يخطر على بال ، شئ يأتيها من كل الدوائر التي يلعب فيها الأطفال ويمرحون ، ولعل زوجها يلعب فيها أيضا ويمرح ، فالأطفال وزوجها لا يدركون معنى النقود التي يجب عليهم أن يدفعوها ، هي فقط التي تترك معنى النقود ، فلم تكن نقودا تلك التي يعيشون منها ، كانت شيئا آخر ، جزء منها يعيشون عليه ، والجزء الآخر يثرونه في الهواء ويدلمونه في الأراجيح والحلوى . هزت رأسها رافضة ومرت بيدها فوق صدغها . أخذت تحمق لمدة لحظات في وجه رجل بجوار الأرجوحة ، رجل في ثياب سوداء قليرة مصنوعة من التريكو ، له وجه لفتحته الشمس وعضلات بارزة ، لم تكن تدرى أنها تحلق فيه ، وعندما لاحظت ذلك . خلال حركة من الرجل . حولت رأسها وواصلت السير .

أعطت الأطفال آخر ما لديها من نقود ، وزعتها بعناية وفقا للممر ولحسن الطاعة ، وأعطتهم التمناسيح في كيفية





عبدالخالق

— أنا خائفة ؟ ومم أخاف ؟
وفي سرعة خائفة — وكأنها ضبطت متبسة بعمل مشين —
أرجعت المارك . أنطلق الطفل جباريا — وضحك تاجر السمك
السمك بود . من حيث لا تدرى كرهت تاجر السمك .
تركته واقفا وتعقب الطفل .

كان الطفل قد فقد المارك — لم يتم لضباطه أخذ يراقب الأم
غير ميل وهي تقتش في التجيل المدهوس وتدانحت ثامنا تحت
صليل الأرض : أصابع متفرجة ، وبحت دائم على شكل
دوائر . ومن المؤكد أنه كان سيكي لو لم تكن الأم قد نازحته
على المارك من قبل ، لذا بدا شامتا بعض الشيء حينما نظرت له
الأم . لم تبحث السيدة « اتجه » كثيرا . أدركت أن بحثها حوث
في بحر . كانت متعب ومنبهة القوى . قالت للطفل مؤنبة :
— لو كنت تركت المارك لي .

في طريق العودة للمنزل بدا أمام عينها التجيل المدهوس
الذي بحث فيه عن المارك — وعن حظها الضائع أيضا — وقد
ملء أسمعها صوت الموسيقى الصاحب وصراخ الأطفال .

في الحجرة وجهت لزوجها السباب . فهو في رأيا مبذر ، وقد
تعلم الأطفال ميكرًا كيف يلبدون تقودهم بلا أي معنى ، كل
ذلك لأجهم ذهبوا للسوى يمثل هذا المبلغ الكبير .

أما يوهانس — الذي لا يستطيع الإفصاح عن أن عليه
تعميض هذه النقود — فقد حاول أن يدافع عن نفسه بكلمات
لا يبين منها شيء ، بكل من اللغة وبهجة الحياة . . . الا أنه
سريريا ما صمت عندما تحول غضب السيدة « اتجه » الى
نحيب لا يدرى سبية ●

استخدامها ، ثم أخذت تتحدث مع تاجر السمك الذي
تشتري من عنده كل يوم جمعة أرخص شرائع السمك وقد
وصلت إلى أنها رائحة السمك التي كانت تلازمه .

كان الرجل يحدتها حديثا متدفقا وهو يفرك يديه ويتمطى
مستندا على قدميه بصورة تظهر جسده الضخم ، وجدت
السيدة أنبه نفسها تضحك ، تعطى اجابات في نبرة عالية
مرتبكة شبيهة بنبرة صبية ، نبرة دائمة التصاعد وكأنها تصعد
مرتفعا بأخر ما أوتيت من قوة . وفي أثناء ضحكها مع الرجل
ونفاذ رائحة السمك إلى أنفها ، وأثناء السمع اليه والرد عليه
عاد أطفالها وقد غلت أيديهم : لقد بعشروا النقود . وقضوا
بعيدا عن الأم — بخطوة فقط — وقد أغلوا ينظرون حولهم
ينشاط وكان الأم لا تهمهم وقد أداروا قبضاتهم الصغيرة
النحيلة في جيوبهم .

وناداهم تاجر السمك بصوت مني وأعطى أصغرهم
ماركا :

— والآن ادع أخوتك بالنفي .

رأت السيدة « اتجه » قطعة النقود في الكف النحيلة التي
أمسكت بها في قلق — انفض عليها أحسلس مباغت بالبخل
وبسرعة التزعت النقود من يد الطفل .

— سأحفظك به . مستدخره لقد اتفقت الآن ماله الكفافية .

مرة أخرى وجدت صوتها كأنه لامرأة أخرى ، أحست
بالجمل أساتاجر السمك ، كأنه يستطيع أن يسر أخوار
بخلها ، وأحست بالجمل أيضا أمام وجه الطفل الصغير المتالم
وقد علاه أحياء هائل . وتساءلت :



شاعر من اليونان الحديثة

فَارْنَالِيْسُ شاعر رفض موقف المتفرج

د. نعيم عطية

وقد بدت قصائده في نظر زملائه من النقاد والشعراء الشبان تمهيداً لفن بالأمانس الذي كان قد تمجده توفوه بسبب كثرة مقلديه غير الأصلاء ولكن قصائد فارنالس في شيابه تظل غير ملتزمة بالقضية الاجتماعية ، ولأزال لا يشغل باله إلا التجويد أدواته الشعرية .

وفي عام ١٩١٠ ترجم فارنالس من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة وفي لغة دارجة يسهل على عامة الشعب فهمها . وترجم الباعوسيات « القرابين » لافريديس أو بورويديس كما ألف الفاريه العربي أن ينطقه . وقد أبقت هذه الترجمة في أصعائه ارتباطاً بجلوره القروية المربعة ، كما بعث فيه حماساً وإيماناً بلغة الشعب ، الذي يجب أن ترجعه إليه الأعمال الأدبية ، فهي مهيأ وله .

وفي عام ١٩٠٣ جهه إلى أثينا يدرس الفلسفة بجامعتها ومنذ عام ١٩٠٤ بدأ ينشر قصائده بمجلة « نوما » بل ونشر في هذا العام أول دواوينه بعنوان « أقراص الشهد » مقدمة للشاعر الكبير ستيفانوس مارترزكيس . وقد كشفت القصائد الثلاثون التي تضمنها هذا الديوان عن الطاقة الحيوية لذلك الشاعر الذي رفض السهل والمألوف ، وسعى إلى دويوب وعرة ولكنها بكرم تطاماً الأقدام من قبل .

وفي عام ١٩١٧ كان فارنالس واحداً من الشبان اللين تضافروا لإصدار مجلتهم الطليعية (ايغيزو) .

كوستاس فارنالس شاعر وأديب البق ، نشرو أعماله الباكورة بالإسكندرية في العشرينيات من هذا القرن ، وقت أن كان بها ويكثر من المراكز الاقتصادية الهامة الأخرى بالبلاد العربية للطلبة على البحر الأبيض جاليات يونانية لها إسهاماتها الثقافية المرموقة .

● طالب نجيب

ولد كوستاس فارنالس في بيرغوس ببولغاريا لأسرة يونانية تنتمي أصلاً إلى فارنا ، ومن هله البلدة استمد الشاعر اسمه كوستاس فارنالس ، أي الفارنالي ، ولما كان الشاعر طالباً جدياً تلميحاً على الرغم من فقر أسرته الشديدة ، فقد تمكن من مواصلة دراسته اللغوية عن طريق المنح الدراسية المجانية .



وقبل فارنالس حتى عام ١٩١٢ مثل
صيفيلانوس، ديونيزي الزنعة، بيوري إلى حد
العبادة الزنعة البانوسية في الأدب بتبنيها
الساتيري وحسب الغريزي، واتداعها
الجري، وصل هنري من ذلك الاهتمام
الأخرى زاده فارنالس من انشغالها بالعلم
الجمالية والأدبية في العمل للشعري

إلا أنه يبدو أن فارنالس لم يكن يشعر
بالقناعة بكل هذا، فثمة شيء لازال يعد يتقصه
ويشغله التوصل إليه. وذلك رغم ظهوره بظهر
الانتاج بما يكتب والرغبة بتجديد الحياة على ما هي
عليه. إلى أن يلتقي في عام ١٩١٨ بالفتكر
وصاحب الآراء الثورية ديمتريس غلينوس فيتأثر
بشخصيته تأثيراً عميقاً.

وقد تحمس غلينوس بدوره للشاعر الشاب
فارنالس، واستطاع أن يحسب له فرصة السفر
إلى فرنسا للدراسة.

● رفض موقف المتفرج

وقد عاد فارنالس من باريس، وقد تغير
فكره تغيراً جدياً، وبلغ حداً من النضج والتفتح
بالتنس جعله يقرر ألا ينفك موقف المتفرج
من العالم، ولا ينظر عاشقاً للجمال فحسب،
بل يسعى من أجل إيقاظ الشعب من سباته
وحمله على أن يرقى إلى المستوى الذي يكون
التي لا يجب أن تظل رفقاً على طائفة قليلة
بدوره قادراً على تلذوق الجمال وممارسة منع الحياة
التي لا يجب أن تظل رفقاً على طائفة قليلة
ومحدودة من الناس، فالجمال والسمادة
للجميع، والشاعر الذي يؤمن حقاً بأنه
لا يرضى بأن تظل موضوع رفقاء البشر
ما هي عليه من تحلف وسوء، بل يقدم على
التخل عن موقفه السلبي الاستعلاقي إلى إعطية
مدركة لمحاية الالتزام الاجتماعي، وهذا

ما ينفض عنه الشاعر صراحة في قصيدة
والحاج، التي كتبها في تلك الحقبة وعلى وجه
التحديد عام ١٩١٩ وأهداها إلى نيكولاوبوليس
أستاذة الأول. وفي هذه القصيدة تبدو الفكرة
الغرومية جلية، وقد كتبت أيضاً بنبرة من
الخطابية عالية.

وسيتبين قارئ هذه القصيدة أنها عظة من
المحطات في الطريق الذي سار فيه شعر
فارنالس. ففي هذه القصيدة نقطة تحول بارزة
في عطاءه، إذ يعلن فيها الشاعر أنه قد تخل عن
مرحلة الدهونزية السابقة، ويقطع عهداً على
نفسه أن يسخر شعره من أجل غاية اجتماعية
والشراء قوي سياسي، وسوف يضحى عنه
خلعاً وتابياً لأيدولوجية قانداً بذلك - من
بعض النواحي - استغلاله وانطلاقه. انتهت
أيام اليأس والحل والقلب الطين، فقد أصبح
وجدان الشاعر مهتماً ومهموماً بقضية. ومن ثم
في عاد يكتب فارنالس بعد ذلك أيضاً قصائد
غنائية قصيرة، بل صار يكتب قصائد طوال
ملحمية الطابع مغموسة في التاريخ القومي
لبلاده، وكفاح الإنسان للتحرق من العبودية
والاستغلال. ومن خلال قصائده سيمثل
ارتباطه الذي لم تنقسم عنه بقضايا الشعب
والإنسان.

ولنتسحق في هذا المقام إلى قصيدته له بعنوان
والقائد.

● القائد

لست بلذة حظ،

أنا عاقل الحياة الجليدية،

أنا ولد الضرورة،

الابن الناضج للغضب

لم أنزل من السحب.

لست مرسلاً من أحد

هزاء لك.

أيها العبد الغارق في الآلام.

قوى غير منظورة، ملائكة.

زنايق، طيور، ترائيل -

لا شيء من ذلك. أنا مؤازرون

قلوبكم الغاضبة.

أنا مقدمة السفين

تتكسر على الأنواء

والرياح في وجهي هوجاء.

تغيرت في حقل وفي قلبي

على مر الأجيال، يتابع نار

شجنتي بدني

يروق ملتبه.

لست واحداً. بل آلاف.

لا يتبعني الأحياء فحسب،

بل والحق يقفون ورائي

في صف مظلم بهم.

في ويباركني آلاف الذين لم يولدوا.

ولم يأتوا إلى الحياة بعد.

الجميع يستنون سيفهم على

ويشعلون النضال

أنا لا أعطي كلمات للمزاء،

بل سكيناً أعطي للجمع

وعندما أفرسها في التراب

تصبح نورا، وفكراً واجها.

اسمع كيف تحمل الرياح

أصوات الآلاف من السفين

وتردد في كلامي

آلام البشر اجمعين.

أواه. كيف تحمل الرياح كلامي

ثم كيف تصرخ به

بعجراً سوداء، وقبوراً سوداء

وأهباراً تجملت فيها الحياة

حيثما مرت قوضت

مثل رياح الشمال ورياح الجنوب

- قوضت كل الممالك الصخرة

القائمة على الزيف والباطل.

وترسي ملكة العمل

وترد إليها الحياة

سلام عليها سلام.

ملكة الصداقة بين البشر.

● النور الذي يحرق

وفي هذا الاتجاه أيضاً، نجد فارنالس يحرر
قلبه في كتابة النثر، فيكتب الرواية والدراسات
التقنية، وتلقت الآن أمام هذه المرحلة الثانية
من مراحل أدب فارنالس، وهي المرحلة التي
تبدأ كما قلنا من نشر قصيدته «الحاج» عام
١٩١٠. وقد كان فارنالس لازال في باريس
عندما بدأ يكتب «النور الذي يحرق» وهو نوع
من الكتابة جمع بين الشعر والنثر وكتبي بطابع
العمل المسرحي. وقد نشر هذا العمل لأول مرة
بالإسكندرية عام ١٩٢٢ بعنوان مستعار
للمؤلف هو فيوس تانالياس وقد توزعت
فقرات هذا «النور الذي يحرق» بين خمس
شخصيات اختارها المؤلف ليليد بأفكاره من:
خلالها. وهذه الشخصيات هي:
بروميثياس، والسيس، ويموس، وأنها
الأرض، وعصفور مفرد.

والجزء الأول من هذا العمل كتب ثراً،
والجزء الآخر كتاباً شامراً. وبدور العمل في
جوهره حل عاور فلسفية بين بروميثياس
ويموس من ناحية والسيس المسح من ناحية
أخرى.

على أطراف أظافري مددت جسدي المنك .
فتحت ذراعي . وصرخت بكل ما تبقى من
قوى بعد الآلام والأشواق على مر الزمن .
حدثت فيك هكذا واقفاً على أظافري ،
حدثت طويلاً حتى أغرورقت عيناى بالدموع
وقدح منها الشرر .



الأخوات

حسين عيد

١٧

بزغت المدينة عند الأفق مهية ، شاذة . انزلق الأوتويس القديم إليها ببطء مترنحاً ، على الطريق الصحراوي المنحدر . بدأت أشعة الشمس تنعكس على أرضية الطريق ..

يجلس الأخوان ضمن ركاب السيارة . يتجاوزان على مقعد قرب بابها الأمامي .. كبيرهما أسمر الوجه ، ضخم الجسد . والآخر قمحي البشرة نحيل البنيان .. يلتصق الأخ الأصغر - النحيل - بأخيه . يهمس إليه . عما قريب نصل المدينة ..

امتدت نظرات الأخ الأكبر للأمام . استطالت . صبرت أسوار المدينة : هناك تبدأ مهمتنا يلتفت إلى أخيه ، كمن يذكره : مساعدن كما اتفقتا !

١٨

أو ما الحارس لها : أسلكا هذا الممر .. لا تمحدا عنه .. سيوصلكما إلى الديوان العام ..

يتفتح الممر أمامها ، ينساب ، يبدان فيه على عجل .. يتطلع الأخ الأكبر حوله . يكتشف حفراً طويلاً تمتد كخندق على جانب الممر الأمين . ترتفع حوله أكوام الأثرية والأحجار . تمتد على الجانبين جدار ضخم ، يحجب الرؤيا ، يخفي الممر عن العالم الخارجي بينما ترتفع في السماء الصافية أحد أسراب الحمام ..

يتعرّ الأخ الأكبر بحجر . يكاد يقع . يتماسك . ينشبط بعمود نور مرتفع . يجيل العمود تحت ثقل جسده . يستند أخوه بكلتا يديه . يترك العمود . الذي ينصبب ثانية .. ينظف ملابسه عما علق بها من أتربة .. يعاودان المسير ، يلهتان في حومة القيط .. ومن بعيد يبدو القصر قوياً ، متحدياً ..

ينصب الأكبر لوقع أقدامها على الأرض . ينظر إلى أخيه متدهشاً : يقترب القصر .. لكننا لم نصادف أحداً من عمال الحفر .. أو غيرهم .. على طول الممر ! - لهملم يعملون في مكان آخر .. لننتظر !

١٩

يلحان باب القصر الضخم ، أو الديوان العام كما يطلقون عليه . يصعدان حدداً من السلالم تقود إلى المدخل . تنبعث الأنوار من داخل نوافذ القصر ، رغم ضوء النهار .. يدخلان . تجذب أنظارهما لافتة مضببة إلى اليمين « نرجوكم اتجهوا إلى الاستعلامات أولاً » . ثمة سهم ينظفهم ويضئ يرشد إلى حجرة الاستعلامات . يتوجهان إليها . يتيسم الأكبر ..

« أقرب الفرج ! »

أنوار الحجر مضطربة . بها مكتبان متواجهان . يرتفع رنين تليفون بالخاح .. لكن الحجر خالية . لا أحد هناك . - ما معنى هذا ؟

يحذبه الأخ الأصغر من يده : تمهل .. لا تتفعل .. لتبحث الأمر بهدوء ..

- وستلقاه

- هذا تجسستنا على الطريق من قريننا البعيدة ..

- وسينصت إلينا ؟



- إلى أين ؟ .. ولماذا تنبعك ؟
بنفس الصوت الواثق : لا داعي للنقاش .. اتبعان
بهذه ..

ينظر الأكبر للأصغر ، الذي يوميء مهبطاً . يشاهد الأكبر
شرطين أمام بائنة حضرات بجوار المقهى . يساومان على
الشن . يصرخ بأعلى صوته . يستجده بها : الحفونا
يا خلق .. اتقلونا !

في ذات اللحظة اندفع الأخ الأصغر يجري بكل قوته
متبعاً . بقي هو محتجزاً أمام العملاق ، يصرخ بصيغة .
اكتشف أن الشرطين من رجال المرور ، وليساً من رجال
الأمن . نظراً إليه لوهلة . عاداً ثانية لساومة البائنة . لم
يتحرك أحد من الجالسين على المقهى . لم يزعج أحد ..
يخرج على أسنانه بفضب .. يسمع صوتاً أمراً يدير : دعه
يذهب !

ينتحي العملاق جانباً : حاضر يا عبده !
يتطلق الأخ الأكبر غير مصدق . يبرز رأسه شاكرًا ناحية عمل
حلاقة مجاور ، لمن أن صوت هذا الـ « عبده » اتبعث من
داخله .. يمشى مسرعاً . يسرول . يعملق في الطريق
الطويل ، المتعرج . تتوه نظراته في المفاصل .. « أين
أخي ؟ .. أين ذهب ؟ »

يجري كالمجنون . يتناديه . يتقرب منه في كل ركن ..
« جتنا معا أين اختفى ؟
تطلع إلى وجوه المارة . يقتش . يبحث .. « يجب أن أجده
أولاً .. حتى تكمل المهمة »
يتناديه ملتحاً . يتأذى . وما من غيب ●

- هكذا حكوا لنا عنه .. قالوا ، قوى ، رحيم .. يسط
أبوته الخنونة على كل من حوله .. صفاراً وكباراً ..
تحت دعة طويلة بجوار حجرة الاستعلامات . يطل عليها
عدد من الحجلات . تجاور باب كل منها بالطة ، بارزة
صغيرة الحجم .. يسرعان إلى الأولى بلهفة .. يجد أن
عشرات الملفات والأوراق مبعثرة على الككاتب . يرتفع أزيز
أجهزة التكيف .. ولا أثر لإنسان ..
يرولان إلى الثانية فالثالثة .. يكتشفان نفس الحال ..
يفل الأخ الأكبر : أين ذهب الجميع ؟
- فلننصعد للدور العلوى .. لنعلمهم هناك !

§

يقول الحارس لها : إذا كتبنا لم نجد ..
- ولم تجد أحداً من العاملين بالقصر ..
كانه لم يسمع قول الأخ الأكبر .. يستمر : فهو إذن يقوم
بجولة تفتيشية على المصالح ..
يتألمها بهذه ، كمن يرى لحامياً . لملكها غريبان ..
اهبطا إلى المدينة .. استرخيا قليلاً .. قطعاً عند الغروب
ستجدها .. فهو يعمل بالمساء أيضاً !

§

تجولاً كثيراً . صارا مجهدين . يتحاملان . يبران على أحد
المقاهى . يتبادلان نظرة سريعة ، كأنها اتفاق . يميلان ناحية
المقهى . يترضها فجأة ثلاثة أشخاص ، يتقدمهم عملاق
ضخم الجثة . يمس بحزم : اتبعان بهذه !

تاریخچه

د. علی شلش

أقارب وفرد رسمية من بعض الدول. كما دعى إليه
قائدو وأعضاء من العرب وغير العرب ، فضلا عن
بعض الشراء من أوروبا وآسيا والأمريكتين . وكان
التجمع في هذا العام ضخماً في الحقيقة ، وإن لم
يكن أنفسهم جميع شهداء الريد في تاريخه الماصر .

وخل منى فأنزل أيام شهدت بقاءه والحوصل
والبرصه مهورجا متصفاً من الشعر في جميع
أشكاله كالقوة والشدرة والشملة والحرة. كما
شهدت هذه اللد العرقية الثلاث شعراء من
مختلف المذاهب والإيحاءات والأجيال. والصدقت
ببدا في الوقت ذاته حققة دراسية عن الشعر
تشارك في جميع من اللدرسين والباحثين العرب.
تخصصت المهرجان كان قناة إذاعية وأخرى
تلفزيونية.

يرجع الناس من مثل هذا التجمع الضخم أن يقدم أفضل ما وصل إليه الشعر والباحث المرمي. وقد حدث هذا بالطبع ، ولكنه ما يمنع من ظهور أدنى ما وصل إليه الشعر والباحث المرمي أيضا. وليس كل من جاء مدمعا إلى هذا المارد الساجدة فقه الشعر أو في البحث النقدي. وليس السهل في مثل هذه التجمعات الضخمة أن يحقق الباحثان واللاسي سوى الرجوع على نحو كامل.

كان اليرموذ في تاريخ العرب القدماء سوقاً مشهورة بعد سوق عكاظ التي اشتهرت في الجاهلية. وإذا كانت عكاظ في الحجاز هذ كانت سوق اليرموذ في البصرة بالعراق، أي بعد تأسيس مدينة البصرة في القرن الأول الهجري. وقد تميزت سوق اليرموذ هذه بأهميتها العلمية المنظم بالعلمة ولاسيما النحو، كما تميزت بكثرة حلقات الشعراء، وتداولت الشعر وبجالة.

والبريد في اللغة هو موقف الأجل
وتحسبها . وهو أيضا ما يجتف في الثمر .
ولكن هذه اللفظة اللغوية لم تشتهر شهرة المعنى
الإستعلاحي الذي يشر إلى سوق البصرة
ومهرجانها الفجوى والشمري .

بهذا المعنى الأخير تجدد المصنف القديم في العراق المعاصر، ابتداء من عام ١٩٧١، حين قرر هجته كل عامين. ولكنه انقصد، ابتداء من هذا العام، على نحو سنوي، ودعى إليه شراء من جميع البلاد العربية بغية استثناء، بالمرغم من

ماذا قال شعراء المريد هذا العام إذن؟

من الطبيعي أن مثل هذه الحافل أن يخلو صوت الخطابة وأن يبتدل إلى قبصلة الشراء كثير. فجاءه الصوت والتبصر والموسيقى. فقد كان الشعر الذي استمعنا له في مرقد هذا العام استناداً إلى - منظمه - سي رواد لثريد القديم الحواريه عواطف الجمهور وربياته الاجتياحه السياسية المبكوره. وكذلك كان استناداً للقديم في اتجاهه على الإقناع الطائفي للقيصيده والموضوعات القومي القليله؛ مدفوعاً في ذلك - يحكم المكان والزمان - إلى الشعر، وإعلاء شأن الحافظه على العقل. وبهذا كله كان الشاعر المرثي المعاصر ابن أبيه القديم في خطبائه، وموسيقاه العاليه، وضربه بالقبليه، وإشادة المديح والعباده

ومن الطبيعي أيضا - وإلحال هذه - أن يكون الشكل الشعري القديم المأثور نجمة المهرجان ، وأن تتال قصائد الشعر التي خرجت في إطاره



أَكْبَرُ قُلم من استصان الجمهور وتصفيته . وكان من أهم القصائد التي حققت هذا القدر الكبير من الشكل القديم والاستحسان الجماهيري قصيدة طويلة بعنوان « أشجار وراه السياج » للشاعر السوري أحمد سليمان الأحمد ، وهو شاعر له تجارب عديدة في الشكل الحر ، ولكنه يعود في هذه القصيدة إلى مآثور الأجداد ، فيز سامحه ، ويؤثر فيهم ابتداء من مطلع القصيدة فقال :

أصمت لو مَلَكْتُ عيبي مناديا

فأصرت لشعرك حَبْرَ عصرك رابيا

ويده الثقافية الصعبة يهبط الشاعر أحمد سليمان الأحمد ، منتقلا بين قديم التاريخ العربي وحديثه ، مفتحا على سر أزمنة العرب الراهنة ، وكأنه يعيد إلى الأذهان ذكرى شاعر القبيلة القديم في صكاظ أوفى المريد ذاته . غير أنه لم يكن وحده في هذا المجال فقد شاركه معظم شعراء المهجران مثل محمد التايي وسعد درويش ونضى سعيد من مصر ، وخليل خوري من سوريا ، وعبد الحميد الكركاش من ليبيا ، وإبراهيم الحضراني من اليمن ، وعبد الرزاق عبد الواحد من العراق ، وعشرات غيرهم . ورعا شعر بعض جمهور المريد أن هؤلاء وغيرهم قد حققوا للقصيدة ذات الشكل التقليدي نهضة مفاتيحة ، وأنهم كسروا شوكة المجددين وأنصار الشعر الحر والشعر للتحرر على السواء . ولكن المنتج لإنتاج هؤلاء الشعراء يدرك أن معظمهم له باع طويل في الشعر الحر ، وأنهم لم يبتعدوا عن الشعر الحر في هذه المناسبة إلا لأنهم وشبهوا في سباجهم جمهور الحفلات وقراءة الشعر من فوق المنصات .

ومع ذلك ، كان الشعراء الشباب أكثر إقبالا على أشكال الشعر المستحدثة . وبالرغم من احتفالية المهجران وعطائية الموقف استطاع بعضهم أن يشد انتباه مستمعيه ، وأن ينال الكثير من استحسانهم . ومن هؤلاء الشاعر اللبناني شوق بزيح ، والشاعران التونسيان المُصَنَّف المُرَقَّق ويوسف زَرْزُوق ، والشاعر العراقي فاروق يوسف . إذا كان هذا هو موقف الشعر هذا العام في المريد ، فإذا كان موقف البحث في الشعر

لقد حَقَّقَت سبع جلسات دراسية تناولت موضوعا عاما عنوانه « مكانة الشعر في ثقافتنا العربية المعاصرة » تحت هذا العنوان الكبير جاءت عناوين أخرى صغيرة مثل : الشعر والثقافة ، الشعر والتجديد ، الشخصية القومية في الشعر ، الشعر والقانون الأخرى ، الشعر في عصر العلم . وتحت هذه العناوين الفرعية قلم المشتركين -



أحمد سويلم - مصر

ومعظمهم من أساتذة الجامعات العربية - بتقديم بحوث ومدخلات جديدة بشكل عام . وإذا كان حظ الشعر المشارك في المهجران قد تفاوت بين الجيد والعاثي ، وربما الأدنى من المقبول ، فقد كان خط البحوث المشاركة أعلى وأكثر نجاسا وجودة . وليس في هذا غرابة على أي حال . فالدراسات النقدية في مثل هذه المجالات يكون لها - عادة - قوام أكثر نجاسا ونفسيا ، فضلا عن أنها لا تغفل التجريب ، والمحاولة والخطأ ، كما هي الحال في الشعر .

خير أن من أهم ما قلناه المريد هذا العام ما لا يرجع إلى الشعر ولا إلى البحث ، وإنما يرجع إلى الشعراء والباحثين أنفسهم . لهؤلاء التقوا في المريد ومنهم من اتفق بزميله لأول مرة ، ومنهم أيضا من جدد صيغة زميله ، وقُرَّاعا ، وفي مثل هذا اللقاء تقع كثير للأدبيات وإنتاجه على السواء ، ولا سيما في هذه الفترة التي تقطعت فيها أسباب اللقاء بين الأدباء العرب بسبب الخلافات السياسية وضيقها . وقد أصبح المريد أقرب إلى الرثة التي يمكن أن يتنفس فيها الشاعر العربي هواء الشعور بقيوته وهويته . كما أصبح فرصة لتبادل الرأي والخبرة بين الشعراء والنقاد . وكل هذه أمور يحتاج إليها الشعراء والدارسون في سعيهم نحو تطوير أحاسيسهم وتجديداتها ، وهي أمور تفتقرها سوق المريد المعاصرة ، حيث يسمع العراق بالمرئي والمصري بالبيئتي ، والرواية بالسمودي ، وهكذا .

لقد كان المريد السابع - بعد هذا كله - مظاهرة ثقافية عربية ، نرجو أن تصبح - على مر الأيام - تقليدا وإبداعا وإلهاما .

وجدير بالذكر أن المهرجان هذا العام قد زخر
بعديد كبير من الأبحاث ، وما شاق من حيث
الكم ما قدم في مهرجان العلم الخامس ، وإن
كانت الأبحاث التي لفت الأنظار إليها قليلة .
ومن الأبحاث التي يمكن أن نركز عليها بحث
بمزان و الشعر في عصر العلم ، للدكتور حسام
عبي الدين الألويسي أستاذ الأدب بجامعة
بغداد .

والبحث و الشعر في عصر العلم و لعمري
صاحبه لكي يضع أمام القراء تحليلاً وافياً
للعلاقة بين الشعر والعصر والفنون المختلفة ،
وصولاً إلى الشعر ، والدور المتغير منه في العصر
الحديث ، التي تطورت فيه المكتشفات
العلمية ، وتقدمت تقنياتها لمحوها كما وكيفا مما
لا يدع مجالاً لتجديدها أبداً ، بل إنها أصبحت
أحد المؤثرات بل أهم المؤثرات الهامة في
شخصية إنسان العصر .

ولقد عرّف البحث المذكور حول ثلاثة
هاور ، عمل من خلالها الباحث على توصيل
تصوره كائناً لدور الشعر والفن بصفة عامة في
عصر العلم وهي على الترتيب :

المحور الأول - للمؤثرات العلمية
والاجتماعية في التطورة إلى مكانة الشعر في
القرنين الأخيرين .

للمحور الثاني - يتضمن العلاقة بين العلم
والفن و يراه من قضاة وتكامل بينهما ، مع
الميل نحو خلق الحياة بينهما .

المحور الثالث - دور الشعر والفن على ضوء
مشكلات العلم المعاصر .

ويركز المؤلف في بحثه على ذلك التقدم الذي
تحلّت أبحاثه في القرنين الثامن ، والذي أرسى
قيمة الفرض لكل ما لا يمكن تحقيقه أو تنفيذه
بالتجربة ، ومن طريق الخواص . وما لم يقع
تحت هذا الأساس لا يعدو إلا أن يكون قضائياً
مرعوساً لا يمكن أن يقوم صاحب البحث بإلقاء
أو صواب ، لأنها كلام يستحيل التفكير فيه .
إنها أعراض معينة للحياة الباطنية شأنا شأن
الصعل والكبلاء . إنها صيحات انفعالية
لا تخدنا بأية معرفة في فهم العلم أو الإنسان ،
ولا تفرق في واقع الأمر شيئاً له مدلول . وذلك
جاءه كتجربة لعالمين . الأول - يتشغل في التقدم
العلمي المضطرب . والثاني - يتشغل في سيطرة
مفاهيم الفلسفة الوضعية المتطرفة التي ساعدت

على هامش مهرجان المريد الشيخ هذا الحسام

شمس الدين موسى

الشيء - تمثل في جلسات الأبحاث ،
أو اللقاءات الفكرية التي عقدت طوال أيام
المهرجان صياح سله ، كي يلتقي فيها الباحثون
من الأساتذة والنقاد بأبحاثهم ؛ لكي تقوم حوفا
المنقاشات بعد أن يقوم صاحب البحث بإلقاء
نبذة موسعة من بحثه . وكان من المتابعين
الدائمين لهذه الأبحاث والمشاركين لما يدور فيها
كل من د. عز الدين إسماحيل ، ود. صلاح
فضل ، واعتدال عثمان ، ود. عبد الحميد
إبراهيم ، ود. الطاهر مكي ،
د. عبد اللطيف عبد الحليم ، والأستاذ نواز
كامل من القاهرة بالإضافة إلى آخرين من الدول
العربية .

اتعد مهرجان المريد الشري السابع في
الفترة من ١١/٢٣ - ١٩٨٦/١٢/٤ وسط
جبار الحرب ، وأصوات الصواريخ التي تطلقها
الحكومة الإيرانية ، على شعب بغداد الشقيق ،
لكي يكون استمرار لتلك الاحتفالات الأدبية
والشعرية المتميزة التي كان يحضل بها العرب
والعراقيون في المريد منذ مئات السنين .

ولقد ضم المهرجان هذا العام شعراء وأدباء
وتقاداً ، وأساتذة جامدوا من مختلف أنحاء العالم
العربي فضلاً عن الفيسوف الذين دعاهم
« اللجنة العليا للمهرجان » من الدول
الأوربية ، والكتلة الشرقية ، وآسيا ، وأمريكا
الجنوبية ، وكندا ، والولايات المتحدة
الأمريكية .

وكالمعادة انقسمت أعمال المهرجان إلى
قسمين أساسيين :

الأول - يتشغل في الجلسات الشعرية التي
تجاوز عددها عشرين جلسة طوال أيام
المهرجان ، ما بين بغداد ، والموصل ،
والبصرة .

أكد الباحث على دور الفنان في العصر الحديث في تطوير
قلمه وريشته وأزيمه وأوتاره خلق مجتمع جديد يتلام
مع تطورات العلم الحالية .



على خلق اتجاه عريض يعمل على امتداد الفن والمتغيرات والأسطورة والخلم من دائرة المعرفة والعلم على اعتبار أنها كلها لا تعدو أن تكون مجرد تبييرات ذاتية من بعض للمشاعر والانفعالات .

ويتعرض المؤلف لآراء وأفكار العديد من المفكرين والفلاسفة والشعراء في تلك التحولات التي تجلت آثارها طوال القرن التاسع عشر ، والتي كانت نتيجة طبيعية لملاحظاتهم على انفضاء عصر ودياة عصر جديد ، وكأنما على حد قول د. الأوسى « قد زال لمعان تلك التعميمات البراقة التي انتشرت في القرن الثامن عشرة ، ودامت تصورات الخوايل حول إمكان إقامة الجنة على الأرض ، ومع زوال الرؤية الساحرة أمام أنواء الواقع اليومي الجليد روى وروذروت ، فجر عام ١٨٧٩ م رثاه ينم عن حنين وأسى يهلك الأبيات التي أوردها الكاتب ... »

حيث سلبت أساليب المعاداة والشرع والقانون المزيلة البالية الكاذبة جانزية بلاد تلفها الرومانس وكأنه بهذا يرثى عصراً لصالح عصر جديد ، هو عصر الأفكار والشرائع الرقمية الجديدة ، التي بدأت مع الثورة الفرنسية . كذلك كان موقف شاعر مثل « ماثورازنو » ، رأى ليهب من الآداب القديمة توغل العلوم الحديثة الدخيلة ، وهو أحد رجالات التعليم الذين رأوا أن الآداب الكلاسيكية هي النسوة الأساسية للتعليم التقليدي .

هل هناك فرق بين العمل الفني والذهني ؟

يتعرض الباحث في الجزء الثامن للمقابلة بين العمل الفني والعلمي على اعتبار أن ثمة فروقا تفتضها طبيعتهما . ففي كليهما عناصر التخطيط والتفكير والقصيدة ، بالإضافة إلى عناصر التنسيق والتنظيم من جهة الفنان ، مما يجعل الفن لا يتحدد كثيراً من الخبرة العلمية إلا بالدرجة القليلة — على حد قول الباحث — كما أنه لا يرى الفن إلهاً فوقياً جاهزاً لا دخل للفنان فيه ، فيتعرض الباحث لآراء « مالرو » الذي يعتبر الفن مغالاة مطلقة للعلم ، لأنه لا يرى أن لنن يبتنى عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم ، ويقول أن ما يجذبنا إلى العمل الفني ليس كونه مصوراً للواقع أو مبرعاً عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذي يستطيع أن يتزحنا من الواقع .

كما يتعرض الكاتب في بحثه لآراء أفلاطون ، وسابتر وكلي ، وهيجس ، وكاسبر ، وتولستوى ، وذكرا إبراهيم ، وفؤاد زكريا الذي يلخص الكاتب آراءه في الفروق بين العلم والفن :

- ١ - العلم معرفة تراكمية ، بينما يمكن تلوق الفن القديم والمعاصر في نفس الوقت .
- ٢ - نسبة الحقيقة العلمية .
- ٣ - تجريبية الحقيقة العلمية .
- ٤ - الشمولية واليقين ، فالمعرفة العلمية في زمن معين شاملة . أما الفن فموضوعه يكون فردي .
- ٥ - الدقة والتجريد في العلم .
- ٦ - المعرفة العلمية معرفة عقلية منطقية تجريبية ، بينما المعرفة الفنية تكون عيناً مباشرة وحسماً .

ويؤكد د. الأوسى في المحور الثالث من بحثه على الرأي القائل بأن نشأة الفن كانت نشأة

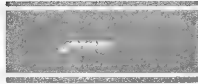


اجتماعية ، وتتعلق بالعمل الجمعي ، وكذلك نشأ الإبداع على ارتباط دائم بالعمل الجمعي ، والدليل على ذلك انتشار أغاني العمل في كافة مراحل الحضارة وفي أنحاء العالم ، فيها هذا الجهات التي ارتفع فيها طين الماكينات . وتلك الأغاني تنتشر كثيراً في حلقنا العربي ، وهي الأغاني التي تتكون من فقرات ثابتة ، وأخرى متغيرة يرمدها العمال أثناء عملهم الشاق والمتواصل .

ويرى الباحث في البداية أن عمل الفنان في هذا العصر الذي تعيشه مشحونة كبيرة وأبدية ولابد من حلها ، ويرى أنه لا بد أن يتصرف الفنان وفق المعايير التالية :

- ١ - ألا يتخذ من نفسه موضوعاً لاستطلاعاته ، ويجب ألا يفترض أنه أصنف الكائنات في زمن يتسفر فيه العلم .
- ٢ - أن تكون استطلاعاته على أساس ما أثبتته العلم .
- ٣ - يجب ألا يكون جاهلاً بما يدور حوله .
- ٤ - ألا يجرى وراء مفاسرات العلم غير المحسوسة ، بحيث يشير لدى الناس الفزع ، ويحث التساؤل حول الاكتشافات العلمية الجديدة .
- ٥ - يجب على الفنان أن يكون له موقف واضح من العنف ، مع إحلال السلام على الأرض .

كما يؤكد الباحث على دور الفنان في العصر الحديث في تطويق قلمه ورشته وأزميله وآثاره لخلق مجتمع وروابط وأوضاع جديدة تتلاءم مع تطورات العلم الحالية التي مستزداً بشكل مضطرد ، ولا غنى أبداً في وجهها عن دور ذلك الفنان للملم ، الذي لا بد أن يصل إلى لغته الخاصة في غمابة الانسان في العصر الحديث ، عصر التقدم العلمي غير المحدود



جوزيبي فيردي في الأوبرا في مصر



عرفت مصر فن الأوبرا لأول مرة مع
ألحان وأنغام الفنان الإيطالي الأشهر جوزيبي
فيردي

في الأول من نوفمبر من عام ١٨٦٩
ارتفعت ستار دار الأوبرا الجديدة والتي شيدت
بمدينة القاهرة بمناسبة إفتتاح قناة السويس
باسدى روائع الفنان جوزيبي فيردي وهي
(الأوبرا ريجوليو) وذلك لتعزير تقديم الأوبرا
عابده التي كتبها فيردي خصيصاً لهذه المناسبة
الكبيرة إذ لم يستطع فيردي أن يقدم عابده في
الوقت المناسب لأسباب عديدة من أهمها أن
تدقيقه فحصى الحقائق التاريخية مثل دور
الحبيشة في العالم القديم وصلتها بمصر ومحاولة
دراسة الطقوس الدينية المصرية القديمة حتى
لا يقدم صورة تختلف كثيراً عن واقع الطقوس
الدينية المتبعة في عابده ليزيس وكان لهذا
التدقيق الكبير سبباً في تأخير كتابة النصوص
الشعرية لهذا بالإضافة إلى عدم التمكن من
الحصول على الملابس والمناظر التي صنعت
خصيصاً للأوبرا عابده بمدينة باريس نظراً
للحصار الذي فرضته القوات البروسية على
العاصمة الفرنسية في ذلك الوقت .

وقصة فيردي والأوبرا عابده بدأت في عام
١٨٦٩ إذ تلقى فيردي عرضاً من القاهرة لتقديم
أوبرا تقدم بمناسبة الإحتفال بإفتتاح قناة
السويس وأكسدر فيردي في أول الأمر من قبول
هذا العرض ولكن المنسوب الذي كان يفترض
فيردي نيابة عن السلطات المصرية الإتصال به



وطلب منه الا يبدى رأيه سواء بالرفض أو القبول إلا بعد قراءة القصة وأرسل كاسي دى لوكزل مندوب السلطات المصرية إلى فيردى ملخصا للقصة وسعى يزيد من حساس فيردى ليعبر هذا العمل أنه أن مؤلف القصة هو (شخصية مصرية سامية) ولكن لم يخلع فيردى بهذا القول وكتب في إحدى رسائله ما يلي :

لقد كان موضوع القصة جيد جدا لذلك فأنني لم أصدق إطلاقا أن هناك شخصية سامية تستطيع كتابة مثل هذا العمل وتحقيق ظني وثبت أن القصة كانت بقلم أحد علماء الآثار المصرية القديمة ومستوحاة من حداث في التاريخ المصري القيم كشفت عنها الحفريات بمدينة منف وكانت الشروط المروضة على الفنان فيردى مفرقة جدا ولول الموسيقار الكبير أن يلحن الأوبرا عابده نظير مائة وخمسين ألفا من الفرانكات وأن يكون له حق إستغلال الأوبرا عابدة في جميع أنحاء العالم فيما عدا مصر .

وهكذا أصبحت عابدة هي الأوبرا الوحيدة التي تمتلك مصر حق تقديمها وتلحق القول بأن مصر حررت فن الأوبرا مع أطفال وأعلام فيردى .

وعلاول ديسمبر من عام ١٩٨٦ شهدت مدينة القاهرة موسيأ أوبراليا حفلاً لاصليين من أعلام فيردى ها :

الأوبرا لا ترايانيا والتي ترجع إلى المصامص من مارس من عام ١٩٥٣ والأوبرا عابده التي ترجع إلى الرابع والعشرين من ديسمبر من عام ١٩٧١

ولقد تم هذا المزمع بفرز المصامص المصرية الشابة وللمرة الأولى يستد دور البطولة في الأوبرا لا ترايانيا إلى الفنانة الصاعدة إيمان مصطفي التي أدت هذا الدور بنجاح كما شارك في تقديم الأوبرا لا ترايانيا من الفنانين الشباب كل من رضا الوكيل ونادو عباس إلى جوار أساتذة فن الأوبرا في مصر رتيبة الحفنى ونييلة عربان وريتيبا يوسف وحسن كاسي وصبحي بنير وجابر البشايي ومحمود حسن وكلود رطل ويوسف صباغ . وتزوي قصة (لا ترايانيا) فترة من حياة فاطمة باريسية تدعى الفونسين بليسيسو التي اشتهرت في الأوساط الباريسية حول عام ١٨٤٠



الأديبه والشعريه كما لم يعرف عنها قط انها تسميت في (غراب) من يتصل بها من الأثرياء كما هو شائع ومعروف عن أسلوب الغانيات .

كما أن شخصية الفريد وجيرومون تمبر في الواقع من شخصية المؤلف الكسندر دوماس الابن الذي حرف الأحداث لتتنسق والقصة الجديده التي إبتدعها وان كان يمكن القول بأن مشهد اللقاء فيوليتا والفريد في الفصل الأول حقيق وينطبق على ظروف اللقاء البطلة والبطل ولكن يتبدل طفيف في الحقيقه أن البطلة شحرت بالنصب وانسجبت إلى عهدها وتبهما البطل ولكن في الأوبرا وسعى تشهد الجماهير الأحداث كاملة فلقد جعل درماس الضيوف هم الذين يخادرون الحجرة وعمل كل حال فإنه يمكن القول بأن أحداث الأوبرا تتنسق مع الخطوط المربطة لقصة غرام الكسندر دوماس الابن والغالية الفونسين بليسيس حتى الفصل الثامن مع بعض التعديلات الطفيفه أما بقية الأوبرا فتتضمن القليل من الحقيقه والكثير من الخيال وزاد من بعد الأوبرا عن القصة الحقيقه ما ادخله ياني لجعل النص الشمرى صالحا للتقديم كمسرحية غنائية .

ويعد تمثيل أوركستروالي رائع يعتمد بصفة رئيسيه على بعض الحان الأوبرا يرتفع الستار عن الفصل الأول وتلدو أحداثه في حجرة الصالون يمثل فيوليتا فاليري ويستغرق هذا المشهد مدة ٣٢ دقيقه .

خلال حفل تقديمه الغالية الباريسية فيوليتا فاليري يمتزجا يزورها الشباب الفريد وجيرومون رفقة صديقته التيكونت دى لثوريير ويتعرف الفريدو إلى الغالية وتطور العلاقة بهرجه لتصبح قصة غرام جامع ولكن فيوليتا عندما تخاف إلى نفسها تتسنى أن تبرا من مرضها الخطير الذي تعاني منه ولعل في الحب يكون الدواء وينتهي الفصل الأول بتصميم فيوليتا على أن تعيش ما بقا لها من العمر وهي حرة طليقة مستعصمة بمجامع الحياة .

أما في الفصل الثاني وكان أصلا المشهد الأول من الفصل الثاني عندما كانت تقدم الأوبرا من ثلاث فصول فقط فتدور أحداثه يمتزج في الريف بفسواحي باريس ويستغرق هذا الفصل ٣٣ دقيقه بعد فترة من أحداث الفصل الأول تعيش فيوليتا فاليري والفريدو معا يمتزج ديفي بعيداً عن كل الحافز

وقصة لا ترايانيا قصة يجمع بين الحقيقه والخيال إذ لم يقع الكسندر دوماس الابن وهو القصاص البارح أن يقتصر في قصته حل الأحداث كما عاشها مع الفونسين بليسيس وهذه الأحداث - كما وقعت - افضل من الحقيقه من الناحية الدراميه فشخصية الفونسين بليسيس أو كما قدمها فيردى في الأوبرا تحت اسم (فيوليتا فاليري) تختلف كثيرا عن الشخصية الحقيقه لهذه الثانيه والتي كانت معروفة بظافتها الكبيرة وعندما توفيت كان بين تركتها مكتبة كبيرة تحوى العديد من المؤلفات

والأصدقاء ولكن يصكر صفو الفريدو ما حله من وصيفة زوجته فيوليتا من أن سيدتها تعاني من أزمة مالية وأنها ببسبيل بيع أساس متراكي في باريس ويصمم الفريدو على السفر هو الآخر إلى باريس للحصول على بعض المال وفي هذه الأثناء يصل والد الفريدو جيروم جيروم ويتلقى فيوليتا ويقعها باليد من ابنة حرصا على مصالح أسرته وتستجيب فيوليتا لتدابير جيروم وتغيره بأنها مستعدة عن ابنة وبعد إنصراف جيروم الأب يصل الفريدو وتغيره فيوليتا بأنها مستعدة إلى باريس محاولة الحصول على موافقة والده على زواجها وبعد سفرها يصل إلى الفريدو خطاب الوداع ويظن الفريدو أنها قد عادت مرة أخرى إلى حياة الليل والكلور والمرح بمدينة باريس وفي الفصل الثالث تدور الأحداث في حفل رقص تنكري يحول فلورا ويستغرق هذا - الفصل مدة ٢٢ دقيقة وكان أصلا المشهد الثاني من الفصل الثاني .

وبسبيل هذا الفصل يتواءم للفردين إلى حفل الرقص التنكري وهم في أزياء منوعة فالبعض يرتدى ملابس العجبر والبعض الآخر في ثياب مصارعي الفران الأسبان ويقدم الجميع مشاهد راقصة في غاية الروعة والجمل وهنا يلتقي الفريدو إلى مكان الحفل ويعلم نأ الفصلان من فيوليتا ويشارة في المقامرة يروح ويقول " سيدتي إلى الحب " وبعد ذلك تدخل فيوليتا مع صديقها البارون دولوف ويتحدثه الفريدو ويذهبه للمبارزة ولكن دعوة الجميع للمشاهدة تنفذ الموقف من الترهى أكثر من ذلك وتفرغ فيوليتا بالفريدو وتطلب منه مقاديرة الحفل خوفا عليه ولكنه يسفر منها ويأخذ تحت قدمها الفتور التي كتبها من المقامرة قائلا (إليك) نحن حياتنا معا " وتغير فيوليتا مشاعيا عليها ويطلب الجميع من الفريدو الانصراف ويدخل والده إلى المجرة ويصفه وعندما تفق فيوليتا تنشد لحنا مؤثرا تغير فيه الفريدو بأنها إنما أصبحت منه لمصلحته ولحيا له وضخ الفصل وقد تأكد الفريدو بأنه قد فقد فيوليتا إلى الأبد وفي نفس الوقت يذهبه البارون دوفول إلى المبارزة .

وتصل بذلك إلى الفصل الرابع والأخير وكان فيه النص الأصلي للأوبرا يقدم على أنه الفصل الثالث والأخير وتدور أحداثه في عداد فيوليتا ويستغرق ٣٠ دقيقة ويستعمل الفصل بتمهيد أوركسترا رافع يهزم عن النهاية الخروية



الحفنى تدور عابده وكان نجاحها في هذا الدور كبيرا كما قامت بطول الأوبرا عابده في العرض الأول السيدة أميرة كامل التي تعتبر من أبرز الفنانين في أداء هذا الدور ولقد شاركت في الأداء كل من فيوليتا مقار وعواطف الشراوى وحسن كامل وجابر البلتاجي وكلود وظل ويوسف صباغ ، ومن العناصر الشابة رضا الزكيول ولؤمان مصطفى وعبدالله محمد الذي عمل أيضا كمساعد للمخرج وكان مستوى الأداء بصفة عامة جيد جداً ويمكن القول بأن أسلوب المخرج المصري الدكتور امين فكرى كان له أثره الكبير فيما تحقق من نجاح كذلك الميكور الذي صممه الفنان عبد الموجود محمود فقد تميز بالبساطة والجمل وكان للاليه دوره ولقد صممت الرقصات في الأوبرا لارافانا الدكتوراه ماجده هن وفي عابده الفنان عبد التهم كامل ولقد تميزت رقصات الليالي بالرشاقه والعشقى مع الأحداث ولقد ساهم كورال الأوبرا بقدر وافر من الجهد والعرق وكان الأداء جيدا ولقد أشرف على الكورال وفرقة الأوبرا الفنانة رجبنا يوسف واسعد الكورال الدومانيات وتولى قيادة الأوركسترا المايسترو يوسف السيسى بما لعهده فيه من دقة الأداء والسيطرة الكاملة على هذا الحشد الكبير من مغنيين وعازفين كما تولى قيادة الأوركسترا في العرض الأخير للأوبرا لارافانا الفنان الشاب المايسترو مصطفى ناجي وحقق في هذا العرض نجاحا لا يقل عن نجاحه في الحفلات السيفونية .

واهتم البيت الفني للموسيقى والأوبرا موسمها بالتأجيل بفرصتين للأوبرا عابده وهي تعتبر من الوجهة الفنية عرض مسرحي متكامل يشتمل على كل الصفات الاستعراضية وهي تعتبر خطوة كبيرة إلى الأمام في تطور أسلوب فردي وتغرق أحواله السابقة جميعها بما فيها من إستعراضات راقصة فحشا وكان لموضوع الأوبرا المصري ومحاولة فردي تصوير البيئة المصرية القديمة ما فتح أمامه أفقا جديدة لتطور أسلوبه في الكتابة للأوركسترا حيث يبرز التوازن الكامل بين الأوركسترا والأصوات البشرية ولم يعمد فردي تصوير البيئة المحلية إلى استخدام الإيقاعات الغربية عن الموسيقى الأوربية أو الاقتباس من الألحان الشرقية وإنما إلهم فردي بصفة رئيسية على الإرتزاج الكامل بين الموسيقى والمناظر القروية وقد نجح إلى حد كبير في خلق الجوهر المصري القديم .

تحقق الأوبرا لا ترافانا الآن نجاحاً ساسقا في جميع أنحاء العالم ومن الغرب أنها فشلت فشلاً ذريعا في عرضها الأول بمدينة البندقية في السادس من مارس من عام ١٨٥٣ ولقد وصفت فردي هذا العرض قائلا "كانت زرافانا بالأسس حنلا فاشلا لست أدري السبب هل الحظا منى أم من المغنيين وفي يومى ١٩ و٢١ ديسمبر قدمت الأوبرا عابده والجديد في هذا الموسم هو أداء السيدة رتيبة

حاول بعض النقاد الربط بين أسلوب فيردى في الأوبرا عايدة وبين الأساليب التي يستخدمها المؤلف الموسيقي الأتالي ويتشارد فايجر ولكننا نذكر أنه هناك فرق رئيسي بين فيردى وفايجر فالأول يعتمد كل الاعتماد على الصوت البشري أولاً ثم يأتي دور الأوركسترا وهو في هذه الحالة دور مساعد ولم يكن في يوم من الأيام عاملاً أساسياً في أي عمل من أعمال فيردى أما فايجر في مسرحياته الغنائية فيرتكز أسلوبه بالدرجة الأولى على الأوركسترا السيمفوني والدور الذي يلعبه هذا الأوركسترا في التصوير والتعبير هذا بالإضافة إلى أن فيردى يحاول دائماً أن يجعل الجماهير تشعر بأن الشخصيات التي تتحرك على المسرح هي شخصيات حقيقية لها حياتها وصحتها بالحياه الواقعية بينما يمتد فايجر في أماله للمسرح الغنائي على إحاطة شخصياته بكثير من الغموض الأسطوري وأتينا إذا تبيننا أسلوب فيردى في أماله الخفيفة لوجدنا أنها كلها ترتكز على الصوت البشري وأن كل ما حققه فيردى من نجاح وما قدمه من مجدييات على مر السنين كانت فقط في أسلوب معالجه للأصوات البشرية وكتابة الموسيقى المصاحبة لها والتجديد المستمر في العرض المسرحي .



وعايدة أوبرا من أربعة فصول تقدم في سبع مشاهد والمشهد الأول في الفصل الأول تدور أحداثه في بيوت القصر الملكي بمدينة منف ومدته ٢٨ دقيقة وبعد تمهيد أوركستراي قصير جداً .

ترتفع الستار عن البيوت الكبير بالقصر الملكي بمدينة منف وفيهم من الأحداث أن القوات الحليفة تحاول اجتياز الحدود ويقدم الكهنة القرابين للأله ويعلم راميس كبير الكهنة بأنه سيجري اختيار القائد الذي سيقاتل الأحياس وينتجى القائد راداميس أن يكون القائد الذي يقع عليه الاختيار لأن إلتصاره في المعركة سيمنحه من الفوز بالزواج من عايدة جارية اميريس ابنة فرعون مصر والتي كانت بدورها تعيش الضابط الشاب وكحاول جاهدة معرفة حقيقة شعوره نحوها ويدخل فرعون وحاشيته ويعرض رسول معلناً أن الأحياس قد ميروا الحدود فعلاً ويقرر فرعون مصر اختيار راداميس قائلاً للجيش وكلمة الأحياس في الأوبرا لا تشير إلى سكان الحشة ولكنها تعني سكان البلاد التي فصلها عن مصر شلالات نهر النيل .

ووالد عايدة وفي نشرة النصر يقدم فرعون مصر يد ابنته للقائد المنتصر ولا يستطيع راداميس الرضا ويتنسى المشهد بأن يطلب راداميس من الاله ليق له حب عايدة .

الفصل الثالث : على ضفاف النيل ومدته ٣٧ دقيقة .

وعلى ضفاف النيل حيث ترجعه اميريس إلى المبد لتقضي فيه الليلة الأخيرة قبل الزفاف وتفتاحاً بسباع حديث يدور بين عايدة وأبيها ملك الأحياس وهو يحرضها على إنتزاع الأسرار الحربية من راداميس وتطلب من راداميس الحرب معها وتفتاحه اميريس الجميع وتذكر بإشارة الحظ ويغضب الجند على راداميس وفقر عايدة .

الفصل الرابع والأخير وهو من مشهدين .

المشهد الأول : قاعة بالقصر الملكي ومدته ٣١ دقيقة وخلال هذا المشهد تبدو اميريس حزينة حياة راداميس ولطمها بأن مصيره هو الحكم عليه بالموت جزاء خيانتة فلأنها تحاول أن تجعل يمدل عن غرامه بعايدة بأنها في هذه الحالة فقط ستدخل لإفناقه ولكن راداميس يرفض هذا العرض .

المشهد الثاني : في المبد ومدته ١١ دقيقة .

وفي هذا المشهد الأخير يقسم المسرح إلى طابقتين حيث تدور في الطابق العلوي مراسم وطقوس دينية بمناسبة تنفيذ الحكم بإعدام راداميس وتحضر اميريس حلة المراسم بملايس الحداد أما في الطابق السفلي فلأن نجد راداميس جالس التبر الذي سيدفن فيه حياً وتتسلل عايدة إلى القبر ويتبادل الحبيبان الحوار لأخر مرة في الثاني الختامي .

(وداعاً حياة الحزن واليأس) ويرتلح صوت الكهنة في صلواتهم ويسدل الستار .

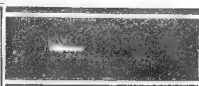
وأرجو أن يلهمني نجاح هذا الموسم الأوبرالي القصير والذي قدم خلاله بالقاهرة خمس حفلات ٣ عروض للأوبرا لأتانيا وعرضين للأوبرا عايدة من التفكير جدياً في توفير الكوادر الفنية اللازمة لتشغيل بدار الأوبرا الجديدة والتي ينتظر إفتتاحها بعد ١٦ شهر بأذن الله فالأوبرا ليست فقط مجموعة من السوليست والكوارل والأوركسترا السيمفوني الكبير

المشهد الثاني : في مبد ليزيس ومدته ١٠ دقائق وخلالهم يتم تنصيب راداميس قائدا للجيش المصري ويقضي هذا المشهد بالألحان والترانيم التي تقدم من المجموعة وترت كذلك الألحان التي تقدم بمصاحبة من آلة الحارب الآلة الموسيقية الرئيسية في مصر الفرعونية .

الفصل الثاني المشهد الأول : داخل حجرة اميريس ومدته ١٧ دقيقة وخلال هذا المشهد يحاول اميريس أن تستلج عايدة لعلها تعرف منها حقيقة شعورها نحو راداميس وتعتبرها بأنه استشهد في المعركة لم تعود وتتي لها الخبر مباشرة وبهذه الحيلة تستكن اميريس من التأكد من حب عايدة لراداميس .

المشهد الثاني : عند أبواب طيه ومدته ٢٣ دقيقة .

وهذا المشهد يعتبر من أبرز مشاهد الأوبرا وهو مشهد استعراض الجيش المصري المنتصر وقائده راداميس ومن خلفه بحر صفوف الأسرى ومن بينهم أموات صرو ملك الأحياس

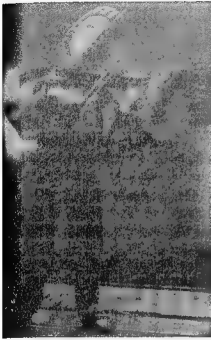


المهرجان القاهري للسينما

على مستوى السينما حقاً؟
على مستوى الارتقاء

عصرنا

● في تمام الساعة السادسة والنصف من مساء الاثنين ١٢-١٩٨٦ م ، أعلن «سعد الدين وهبة» بصفته رئيساً للمهرجان الفتح المهرجان ، وذلك في الاحتفال الذي أقيم في دار سينما مترو ، وحضره عدد كبير من الفنانين والنقاد والصحفيين ، يتقدمهم «د. عاطف صدقي» رئيس مجلس الوزراء نائباً عن رئيس الجمهورية ، و «د. أحمد هيكمل» وزير الثقافة ، و «اللواء يوسف صبرى أبو طالب» محافظ القاهرة ، ومعهم ضيفة شرف المهرجان وزيرة الثقافة اليونانية الفنانة «ميلينا ميركوري» ومن بين الكلمات التي أُلقيت تميزت كلمتان ، وهما كلمة رئيس الجمهورية التي ألقاها رئيس مجلس الوزراء وبخاصة الفقرة التي حيا فيها رئيس الجمهورية الولد السوري ، مرحباً بهم على أرض مصر العربية ، وموضحاً متابعتة لمهرجان دمشق المسرحي العاشر الذي انتهى في نهاية نوفمبر الماضي ، ومدى الاستقبال الذي استقبل به النون المصريون هناك .



بعض النظر من توثيقه لأدوات الإخراج السينمائي ، ولقد وضع تمكن المسرح من «دريد لحام» في المشاهد التي استخدم بها الحائز وكان الخوار يتم من طرف واحد هو الذي نراه على الشاشة . لكن هذا لا يتصل من قيمة فيلم جاد ، كان تقريره هو تقرير كل مواطن عربي .

اللون البنفسجي

● وهو واحد من كثير من الأفلام الأمريكية التي عرضت في المهرجان ، أنجزه المخرج المشهور وستيفن سيبيرج صاحب العديد من أفلام الخيال العلمي ، ومنها فيلم «E.T» الذي شاهدناه في القاهرة منذ عامين ، وبه يعود إلى سينما الأفلام التقليدية .

تدور أحداث الفيلم في بداية القرن العشرين ، وهرى حكاية أسرة أمريكية سوداء ، تلحق صنوفاً من الفقر سواء كانت داخلية أم خارجية ، هناك الأب وابنته ، وهناك زوج إحدى الابنتين وصديقه متغيب الملاهي .

الأب رجل شيخ ، لا يعرف شيئاً اسمه الأخلاق ، يعتدي على ابنة الكبرى والمثلة السوداء هوي جولد بروج ، وحينما تلد سفاهاً يأخذ الولد هذا المولود ليبيعه نظير مبلغ ضئيل من المال ، تكتم الابنة سرها أمام قهر الأب لها ، ولا تجد من سبيل أو إنسان تروح له إلا أختها ، ويتكرر عمل الأب مرة ثانية ، لكن المولود هذه المرة طفلة ، يبيها أيضاً ، ويفرغ التخلص من ابنته بعد أن وصل إلى حد السأم ، بأن يزوجها رغماً عنها من رجل أختاره لها هو ، وتتحصل الزوجة الصغيرة في منزل هذا الزوج ، أنساب أخرى من الألم والعذاب ، وتتميز من إنجاب طفل يخفف عنها من وطأة هذا الواقع البشع .

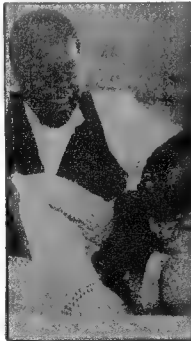
مثل هذا الأفرنج ، وفي أي مكان ، يكون مصدراً لقلق الآخرين ، الذين يرون في بقاءه خطراً عظيماً ينبغي التخلص منه ، وبالفعل يتسحق لهم هذا ، لكن هزمى بكه وبالرغم من فئسده لوظيفته لا يستسلم ، فينزل إلى الشارع ... إلى الناس ، مدوناً كل أنواع الصعوبات والأزمات التي تواجههم في «تقريره» يقرر تسليمه إلى ذوى الأمر .

وفي «التقرير» نجد كيف يتحول القضاء من المصلد إلى الظلم ، وكيف أصبح الأدباء معزولين عن واقعهم ، وكيف يتاجر بالفضيلة الفلسطينية .

وفي الوقت الذي يلعب فيه «هزمى بكه» إلى المستولين وكله أمل كي يسلمهم «التقرير» حيث يوجدون في ستاد رياضي يشاهدون مباراة لكرة القدم بين فريق الشرق والغرب «تأمل دلالة أسماء الفريقين» تحدث مشاجرة بين اللاعبين ، يلتقي على أرضها «هزمى بكه» مصرعه تحت أحذيتهم ، بينما تتطاير أوراق «التقرير» في الهواء ، لتنتهي الفيلم .

وهذا المشهد الختامي لك «التقرير» يحى متناقضاً في مفهومه ودلالته مع المشهد الختامي لفيلم «الحندوة» . فبعد الودود بطل «الحندوة» نراه وقد هم بتعطيل الجوازات للمسطعة بين القطرين الشقيقتين ، وكان تثبيت الكاديه على هذا النحو في غير حاجة لتوصيل المعنى المملوء بالأمل ، بينما يأتي موت «هزمى بكه» في نهاية «التقرير» كتحرير من «دريد لحام» إلى تدرى الحال التي وصلنا إليها في الوطن العربي .

ولأنه تحليل نبيل ، فإن «دريد لحام» تكفيه هذه الجراحة ، التي وصل من خلالها إلى الناس ،



التي تنظمه ، واستمر هذا التجاهل حتى قاطعه الثامن من الحاضرين بعد عشر دقائق من بداية الحفل .

● ومن بين أفلام المهرجان ، فيز عند قبيل من الأفلام المهلوب معه الناس بشكل أو بآخر ، ومن هذه الأفلام نختار :

التقرير

● وهو الفيلم الثاني بعد فيلمها الأول «الحندوة» الذي يقدمه كل من الشاعر السوري وعبد المظفر والفنان السوري «دريد لحام» . وفي بعد تجربة مشتركة في المسرح كان من لمرتبنا وضربته و «ضحية تشرين» و «كأسك يا وطن» .

استقبل الجمهور العربي في مصر «دريد لحام» استقبالاً عظيماً ، في حفل الافتتاح ، وعند عرض فيلمه في دار سينما مترو ، لم يملك «دريد لحام» إلا البكاء ، وفي عرض آخر وسط طلاب جامعات القاهرة دته إليه أسرة والداسات الحرية قال «دريد لحام» :

هاتان الساعتان من أغلى وأحل ساعات عمرى .

أما وعبد المظفر فلم يحرفه الناس عند عرض الفيلم ، وإن كان استأجر للقضاء الصحفيين المصريين في أول زيارة له للقاهرة .

و «التقرير» تدور أحداثه في بلد عربي ما ، ويحكى حكاية «هزمى بكه» المستشار القانوني في واحد من دواوين الحكومة - أية حكومة عربية - والدارق بين أصابع قضائيا عديدة ينصف هذا ويضيق هذا ، والرجل - كسا نشاهد - صاحب ضمير في زمن أصبح الضمير صفة مائلة للتمت والسذاجة والسفه .

من داخل المهرجان

● القيلمان الصهيونيان «ريح السد» للمخرج التونسي نوري بوزيد و«الصورة الأخيرة» للمخرج الجزائري الأخضر حليفا، لم يشاركا في المهرجان بعد الحملة الناجحة من التناذر والصحفيين المصريين .. ضدّها .

حضر من تونس الناقد السينمائي والطاهر شريعة مؤسس مهرجان قرطاج والقيم في باريس ، ومن الجزائر المخرج وأحد راعديه المشترك بيلمه وطاحون السيد فاسره في المهرجان ، وهو الفيلم الفائز بالجائزة الذهبية للمهرجان قرطاج الأخير ، والتي رفض استلامها وراشدها احتجاجاً على فوز الفيلم الصهيوني «ريح السد» بالجائزة الذهبية .

● نتيجة لازدحام جدول المهرجان بـ ١٨٠ فيلماً ، أصبحت التسويات التي تعقد لمساقستها سطحية ، ولم يقبل عليها غير عدد محدود ، بينما انشغل الآخرون بمتابعة الأفلام ، في مهرجانات مماثلة ... للتلذذ دور رئيسي وهام ، وتؤكد تكون مكملة للفيلم !!

● جنود الأمن المركزي يلبسهم المدنية ، تولوا عملية دخول وخروج الجمهور إلى قاعات دور السينما ، لهذا متصدا دخول - من غير علم - بعضاً من الضيوف العرب والأجانب !!

● رغبة منها في تسهيل مهمة الصحفيين لتغطية المهرجان ، حددت إدارة المهرجان للصحفيين دخول حفلات تبدأ في الثامنة صباحاً وتنتهي في الرابعة مساء !!

● نظرة واحدة إلى جدول أفلام المهرجان ، يكفي لأن تدرك مدى تحيز إدارة المهرجان للسينما في أوروبا وأمريكا ... فمعظم الحفلات الصبغة خصصت للأفلام العربية والأسبوعية بالإضافة إلى أفلام الدول الاشتراكية ، أما

● في حفل الافتتاح ، امتنع الوفد العراقي عن الصعود إلى خشبة المسرح لوجود الوفد السوري عليها !!

● احتجت تركيا رسمياً على إدارة المهرجان ، لعرض الفيلم البرصى واغتصاب الفرويتة ، قالت ملكرة الاحتجاج : أن الفيلم يسيء إلى تركيا ، ولم تراخ إدارة المهرجان العلاقات الطيبة بين البلدين ، وقالت إدارة المهرجان : لقد سبق عرض الفيلم في مهرجانات أخرى ، ولقد عرضناه عرضاً خاصاً .

● الفيلم الأمريكي وحدث في أمريكا مدته ثلاث ساعات ونصف الساعة ، ملء مشاهد الاغتصاب الجنسي ، وسببه حررت الرقابة عشرين لداوي سينما كايرو وليدو بعد أن عرضنا الفيلم على الجمهور دون حصولها على موافقة الرقابة التي سمحت لإدارة المهرجان بعرضه في عروض خاصة .

حفلات المساء فكان معظمها من نصيب السينما الأدبية والأمريكية ..

● وزيرة الثقافة التونسية الفتانة وميلينا ميركوري ، حذرت في التلذذ التي عقدتها من خطورة الغزو السينمائي الأمريكي .

● بالرغم من عدم ظهورهم في حفل الافتتاح ، إلا أن عدداً من فنانى السينما في مصر ، احتلوا مقاعد يونسفيلد والماريوت واتفقوا كثيراً في سهرات دهرها إليها غربيين من أوروبا ، قال قائل : إنه الكرم الحاشي ، وقال آخر يخبث : «هل محاولة للقود بدور في فيلم أولي» ...

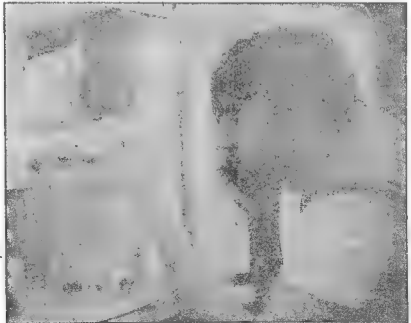
● حتى كتابة هذه السطور ، لم تعلن إدارة المهرجان عن تاريخ إقامة المهرجان القادم ●

● استمر المهرجان لمدة أسبوعين ، وعرض فيه ما يزيد على المائة فيلم .

● شارك في المهرجان عدد كبير من نجوم وثقافة السينما في الوطن العربي والعالم منهم المخرج السوداني علي مهدي وعبد الله السبوي صلاح ذكي ، والمخرج العراقي عبد الحادي الراوي والمخرج الإيطالي سيرجي لوري وإفريقية الكندية آيس فلورا والتجانب الإيطاليان مارشيلو ماسترياني وجوليانو جيا .

● من أهم الأفلام التي عرضت في المهرجان ، الفيلم البريطاني «مونايزا» إخراج ديل جوردان ، والفيلم الإيطالي «مكرولة» إخراج «سرجي لوري» والفيلم الكندي «التحفة» إخراج «جيل كادول» بالإضافة إلى الأفلام التي تعرضنا لها .

● بلغت تكاليف المهرجان حوالي ٣٠ ألف جنيه ، وحقق المهرجان عائداً بلغ حوالي ٣٧٠ ألف جنيه ، بعيداً عن إيرادات الإعلانات وتسجيل حفلات المهرجان بالفيديو ، وبالرغم من تصريح المسؤولين عن المهرجان أن تحويل المهرجان لمبات من أية جهة أهلية أو حكومية ، إلا أن علم شركة «أمريكان اكسبريس» قد ورف أول أهم المهرجان فوق أعلام الدول المشاركة وم إنزاله ووضعه أمام مدخل فندق «الماريوت» بعد أن استاء الفنانون المشاركون من هذا الوضع ●



طويلًا و ٦٠ فيلماً قصيراً وتسجيلياً) من كل قارات وأقطار العالم إلا فيلماً عربياً واحداً هو «ريح السد» (م. رجاء من رعاة) في كتالوج المهرجان) للمخرج التونسي الشاب نوري بوزيد، الحائز على جائزة مهرجان قرطاج الأخير (١٩٨٦) .. والذي أثار نقاشاً حاداً حول موضوعه .. ولكن أثنى الجميع - الأعداء والأصدقاء - أنه تحفة عتية رائعة .

ولم أجد من بين هذه الأفلام إلا فيلماً أفريقيا واحداً هو فيلم «دروس من الزبالة» من مالم للمخرج الشاب الشيخ عمر سيسكو .. وقد التفتت به في كافيريا مقر الفيلم القومي - مركز قيادة وإدارة للمهرجان .. وقال لي أنه كان يريد أن يشترك في مهرجان القاهرة ولكنه لم يجد نسخة جيدة يرسلها إلى المهرجان .. كما قال أنه مشغول الآن بإخراج فيلمه الجديد عن حقوق المرأة ..

U U U

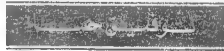
إختارت الهيئة المشرفة على المهرجان وهي معهد الفيلم البريطاني (BFI) أفلاماً من مهرجانات كان وبرلين وفينيسيا وطشقند وفانسيا وقرطاج ومونتريال ودوقلي وناديونيا وغيرها ولهذا أطلق على مهرجان لندن مهرجان للمهرجانات .. ويسود هذا المهرجان بمجموعه من النقاد والمخرجين والفنانين وهي الفن السابع جلياً من الألفة والنوس .. والدفة .. رغم خريف لندن يبرده ومطره وفروبه شمس في منتصف الرابطة بعد الظهر .. وأشهر شعوراً حسيماً صادقاً بلون من ألوان الإتياء الحضاري والفني يجعلني أشرك وأنا أشاهد عروضه في قاعات الفيلم القومي (NFT) وفي دور السينما في ليستر سكوير - حي الملاهي المشهور - وفي قاعات العرض في المعهد الفرنسي وفي كوينز الزينيث هول وفي معهد الفنون الحاصرة (ICA) .. وكأني في بيت كبير لا أشعر فيه بالغربة والإختراب .. شعور شفته في زيارتي الأولى (١٩٨٤) وتأكد وتعمق في زيارتي الثانية هذا العام (١٩٨٦) .

وفي ختام المهرجان كانت جائزة معهد الفيلم البريطاني - من طريق لجنة تحكيم من ممثل للمعهد وبعض النقاد المعروفين - من نصيب الفيلم الإنجليزي «الرفاق» للمخرج الإنجليزي بيل دوجلاس .. وكنت أتوقع أن يفوز هذا واستحقاقاً .. أما جائزة ماري كورتا لأفلام



مهرجان لندن السينمائي الدولي الثلاثين

حول عالم السينما في ١٨ يوماً



كل عرض من عروض المهرجان .. وهي مقدمة موسيقية أقرب إلى الموسيقى الشعبية ، وتذكرت وأنا أسمعا موالدنا الشعبية في المدن والأرياف كما ذكرت «صندوق الدنيا» .. الصورة الشعبية أو الفولكلورية للسينما .. والراوى يردد للأطفال الجالسين على الدكة الخشبية .. متحلمين بيهود مبهورة إلى داخل هذا الصندوق المسحور .. «اتفرج يا سلام .. شوف هنالك كان» .. لا أدري أين هي الآن هذه السينما المتجولة وكيف ضاعت من دنيانا ومن واقعنا .. أين ؟

U U U

لم أجد بين هذا العدد الهائل من الأفلام الطويلة والقصيرة والتسجيلية (١٥٠) فيلماً

في صباح يوم الخميس الثالث عشر من شهر نوفمبر ١٩٨٦ بدأت عروض مهرجان لندن السينمائي الدولي الثلاثين .. ويبدو هذا المهرجان في عامه الثلاثين وقد بلغ حد النضج والاكتمال .. في صورة رائعة من الانضباط والالتزام في بساطة وألفة وذلك بفضل روح الفريق التي كانت تسود كل العاملين والعاملات على إدارة وإخراج هذا المهرجان في أجمل وأكمل صورة وفي مقدمتهم دريك مالكولم ناقد صحيفة «الجارديان» اللندنية والمدير الفني للمهرجان وكارولين أودمار للمشرقة على الاعلام والعلاقات العامة .

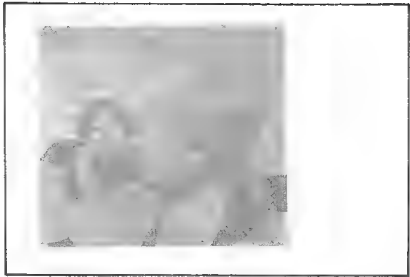
ودريك مالكولم هو مبدع هذه المقدمة الموسيقية والتشكيلية التي كانت تسبق وتقدم

اشترك في عمل الرسوم المتحركة الفنان المعروف الحائز على جائزة أوسكار وهو يورج رينج مع مجموعة من شباب الفنانين ..

واخرج الدعركي الشاب بيتر مادش من مواليد ١٢ مايو ١٩٥٨ .. وبدأ يرسم وهو في الثالثة عشرة .. وفكر وهو طالب بالمدراس العليا أن يقدم شريطاً عن أساطير الشمال .. وانجز في عام ١٩٧٧ بعض هذا الحلم .. ويعتبر الآن من أشهر رسامي الصور المتحركة في الدعرك .. اشترك معه في إخراج هذا الفيلم جيفرى جيمس داراب .

U U U

كان غيلسا الإنتاج والحفام من الأفلام الإنجليزية التي بلغ عددها في مهرجان هذا العام خمسين فيلماً روائياً . قدم فيلم الإنتاج « الماربان » اخرج الإنجليزي نيكولاس روج .. عن رواية لوسي أرفين « الماربان » (١٩٨٣) التي كتب لها السيناريو والحوار آلان سكوت ومن تصوير هارفي هاريسون وأبدع موسيقاها ستانلي مايرز .. وقام بالدرسين الرئيسين أوليفر ريد (جيرالد كنجسلاند) واماندا دونو هو (لوسي أرفين) .



(الذي اشق من اسمه يوم الخميس في اللغة الإنجليزية .. وبعض أسماء أيام الأسبوع الإنجليزية مشتقة من أسماء هؤلاء الآلهة .. يوم الأربعاء من اسم كبير الآلهة أودين ، ويوم الجمعة من اسم زوجته فريدا ..) .. نرى إله الرعد .. قريباً .. حكيماً ومتسلطاً .. وترى لوكي - هذا الإله الذي يتميز بالكر والهداء والبعث - وهو يقدم الخدمات للإله ثور (THOR) .. ويجوز هؤلاء الآلهة بمقاماتهم وعيهم نجد طفلين من البشر ..

التحريك فقد حصل عليها فيلم « لوتر سلتشي » للمخرج سيمون ياميل من كلية الفن الملكية . وغير هاتين الجائزتين هناك جوائز تمنحها حلقة النقاد لأحسن خمسة أفلام .

وفي يوم ٢٥ نوفمبر أقام المهرجان حلقة بحث من بعض النقاد الإنجليزي بالاشتراك مع الجمهور وكان موضوعها « وظيفة النقد السينائي » .. ودارت المناقشات حول دور التلفزيون وعلاقته بالسينما والنقد السينائي وحول مدى إسهام النقد في إثراء الحياة الثقافية .. وغيرها من الموضوعات .

U U U

ومهرجان لندن هو المهرجان الوحيد - فيما أعلم - الذي يخصص قسمًا خاصاً للأطفال .. ولقد شاهدت مع أطفال لندن وآبائهم وأمهاتهم فيلم « قالحالا » في قاعة سينما معهد الفنون المعاصرة (ICA) .. وأفلام الأطفال تقدمها محطة الإذاعة اللندنية وكابيتال ، ويدخلها الأطفال بأسمار منخفضة - وبعض هذه الأفلام يتنى لتخصص الحبال العلمي - مثل الفيلم الاسترالي « أحلام عصفور » والفيلم الإنجليزي « المستغنون » والفيلم الياباني « مغامرات العصفور تشارتان » .

أما فيلم « قالحالا » فهو فيلم دعركي من إخراج بيتر مادش وقام المخرج مع هينج كوري بعمل السيناريو .

وقد قالحالا « هي بيت آله الشمال في السماء .. ويحكى الفيلم في شكل سحر مرح مغامرات هؤلاء الآلهة - ولقد اعتد فاجنر في روايته الموسيقية على هذه الأساطير الشمالية - نرى ثور



وأذكر من بين مشاهد هذا الفيلم مشهدين ..
المشهد الأول والأبطال مسافرون تحت حراسة
مشددة في طريقهم لتنفيذ هذا الحكم الظالم ..
وعلى جانبي الطريق احتشد أهالي القرية من
الأغراب والزعماء والأصدقاء .. ولذا بالكاميرا
تركز على ورقة مطوية في يد واحد من هؤلاء
الأبطال .. وتستقل الكاميرا إلى حين- حين
قط - تنظر وكأنها تنتظر .. وبلى البطل الورقة
على الأرض .. وبعد أن ينتهي المركب يتقدم
صاحب العين النازقة المنتظرة إلى الورقة
ويلتقطها .. ويقرأ فيها بعد ذلك على أسدقائه
ما جاء في الرسالة .. وهي كلمات تنقل
بمبارات التشجيع والأمل في المستقبل ومواصلة
الكفاح والنضال وتنتهي الرسالة بهذه الكلمات
التي يتكرر سماعها في مواقف متعددة من
الفيلم :

« ستكون .. ستكون .. ستكون أحراراً »

والمشهد الآخر في صحراء نجد، حتى الآن ..
والشمس تغمر هذه الصحراء بمحاربتها
القاسية .. والرجال الأبطال يضيرون الأرض
بقفوسهم .. وهناك حارس يهتف بمحارب كشك
صغير في هذا الحلال المريض يحمي به من
حرارة هذا الشمس المسلطة القاسية ..
والرجال يعملون بلا هدف .. إنهم يقتلون
أوامر هذا الحارس الفظ غليظ القلب ، الذي
لا يرحم .. ويعتو واحد منهم من فرط الأحياء
والتيب وحرارة الشمس .. وإذا هؤلاء الرجال
يتقدمون في خطوات ثابتة .. وازدادة واضحة
نحو الكشك ويضيرون بقفوسهم الكشك
والحارس .. وتذكرت كلمات جمال الدين
الأفغاني

من أروع إنجازات هذا الفيلم بجانب الأداء
والموسيقى وهذا السيناريو بجزاه الجليل .. هو
التصوير .. إذ قدم لنا صقلية بحرية تشكيلية
من البحر والشمس والطبيعة .. بدأت حركتها
الأولى مع بداية الرحلة وانتهت حركتها الأخيرة
مع نهاية هذه المغامرة المصرية الجريئة .

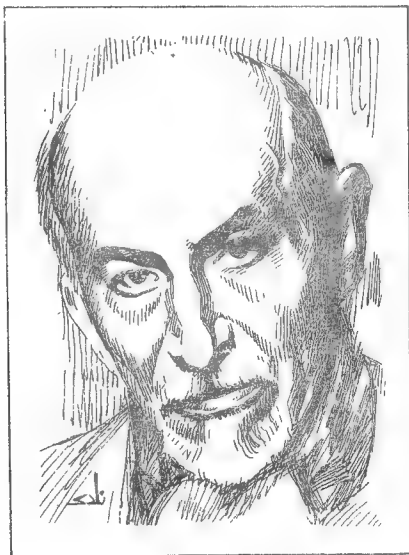
U U U

أما فيلم « الرقاق » للمخرج الإنجليزي بيل
دوجلاس ، والذي حاز جائزة معهد الفيلم
البريطاني ، فهو أطول الأفلام الإنجليزية
(٢٩٠ دقيقة) ، وهو فيلم ملحمي بكل معاني
هذه الكلمة . كتب السيناريو والحوار المخرج
بيل دوجلاس . وتلعب قصة الفيلم حول من
أصبح يطلق عليهم تاريخياً « شهداء توليادلي » .
ولما كانت قرية توليادلي قد تغيرت كثيراً منذ عام
١٨٣٤ - عام وقوع أحداث القصة - فقد
اعتار المخرج قرية تانهايم لإقامة قريته .. إذ أن
هذا المكان يمتد أقرب الأسكنة إلى روح وشكل
القرية القديمة .. ويروي الفيلم قصة ستة من
فلاحى دورست حكم عليهم بالنفي لمدة سبع
سنوات في أستراليا .. ويروي الفيلم مواقفهم
الباسلة ضد القهر والاستغلال ، ويصف ألوان
المذاب والتعذيب التي تعرضوا لها ، هم وأفراد
عائلاتهم .. وكيف قاوموا وكيف احتملوا كل
ألوان الآلام في سبيل حريتهم وكرامتهم
وحقوقهم .. واشتركت الموسيقى (هانس ووت
فيتز وديفيد جراهام) مع التصوير (جيل
تاترسال) في إغناء اللون الملحمي على مواقف
ولقطات وزوايا الأحداث والأماكن وفي
ترجمة أساسيس ومشاعر وانفعالات هؤلاء
الشهداء الأبطال ..

في ديسمبر ١٩٨٠ بدأت أحداث هذه
القصة بهذا الإعلان الذي نشرته في المجلة
الثقافية « تايم آوت » جيرالد كينجسلاند :

« كاتب يبحث عن زوجة لمدة عام في إحدى
جزر المنطقة الحارة .. ومن بين الردود التي
وصلته (٥٢ رداً) اختار لوسي أرتين (صهرها
٢٤ سنة) .. وحاش الزوجان في جزيرة توين
الصغيرة ، التي تقع في توبيس ستريت بين
غينيا الجديدة وأقصى شال أستراليا ، من
مايو ١٩٨١ حتى يونيو ١٩٨٢ .. وفي
عام ١٩٨٣ روت أرتين لوسي بجزيرة في رواية
« الغرابان » التي لاقت نجاحاً وإنتشاراً
سريعين .. وفي العام التالي نشر جيرالد
كينجسلاند تجربته بعنوان « ساكن الجزيرة » ..
وتحكي المخرج وكاتب السيناريو من التوفيق بين
هذين العاملين في فيلم « الغرابان » .. والقصة
تدور حول امرأة شابة مستقلة متحررة تبحث
عن النعمة والمغامرة .. ورجل في منتصف العمر
لا يقل عنها حياً في المغامرة .. يبحث عن
الشمس والجنس والاستمتاع مع من وقع عليها
اختياره .. وهو لون من زواج المصلحة ..
لا يمكن أن يؤدي إلى نهاية سعيدة . وهذه
المغامرة أقرب إلى مسرحيات الكوميديا
ديلازى .. أو هي محاولة لتقديم صورة حصرية
لرويسون كروزو .. « والويلر ريد في هذا الفيلم
يذكرنا في مواقف كثيرة بهذا البطل
الشكسبييري فالسنتاف .. والفيلم ينتهي والرجل
يقول للمرأة وهما في طريق العودة إلى أحضان
المدنية بكل ما فيها من ضوضاء وتزق
وتلوث : « أرحمني أخطائي .. وعيشي
سعيدة » .

ومن أهم التواريخ في حياة لويجي برانديللو



ولد برانديللو في اليوم الثامن
والعشرين من يونيو في اجرجنتي
بجزيرة صقلية. كان والده
استيقانو يعمل جنديا في جيش
غاريبالدي. ثم أثرى من
امتلاكه لأحد مناجم الكبريت.
التحق برانديللو بجامعة روما.

١٨٦٧

درس فقه اللغة في جامعة بون
بألمانيا. وحصل منها على درجة
الدكتوراه ببحث عن اللغة العامية
في اجرجنتي.

١٨٨٧
١٨٩٥/٨٨

نشر ديواناً من شعره في باليرمو
عاصمة الجزيرة.

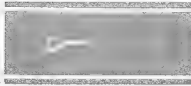
١٨٨٩

١٨٩١ نشر رسالة الدكتوراه في هال ، كما
نشر ديوان شعره الثاني في ميلانو .
١٨٩٣ عاد إلى روما ، واتصل ببعض
الكتاب الأثريين والمعمرين في
الأوساط الأدبية . كما تعرف على
مواطنه الصقل الكاتب الروائي
كايوتا ليللي أخذ يساعده . كما
شجبه على الكتابة فيرجا .
١٨٩٤ نشر في ميلانو أول مجموعاته
القصصية تحت عنوان « حبيب
بلاحب » ، كما تزوج من ماريه
أنونسيا بورولانو ، ابنة شريك
والده في التجارة .
١٨٩٦ نشر ترجمته لـ « قصائد رومانية »
للشاعر الأناثي جوتيه .
١٩٠١ رواية « المشرق » نشرها سلسلة
في « لاهيرينا » وكانت أول رواية
وضعها عام ١٨٩٣ ، ثم أعاد
نشرها في كتاب عام ١٩٠٨ .
١٩٠٢ في هذا العام والأعوام التالية
أخذت تتراكم مجموعاته من
القصص القصيرة .
١٩٠٤ أصبحت أسرته وأسرة زوجته
بأفلاس مالي تام من جراء إقبال
منجم الكبريت ، مما تسبب في
إصابة الزوجية بمرض خطير .
إسقط برانديلو بسبب الحاجة
والعز - إلى العمل كمدرس في
إحدى كليات البناة بـ روما .
١٩٠٨ نشر بشا حساساً عنوانه
« الفكاهة » .
١٩١١ عرضت مسرحية « ولجب
الطبيب » لأول مرة . كما نشرت
روايته « زوجها » .
١٩١٣ عرضت مسرحية « الليون
الصقل » وكذلك مسرحية
« الزهرة » .
١٩١٦ عرضت مسرحياته « ليولا »
و « قبة مجالجل » و « فكر » ،
باجا كورينو .
١٩١٧ نشرت مسرحية « ليولا » . كما
عرضت مسرحيات : « ممتعة
الأمانة » و « إنها كذلك » إذا
اعتشقت أنها كذلك »
و « المرأة » .

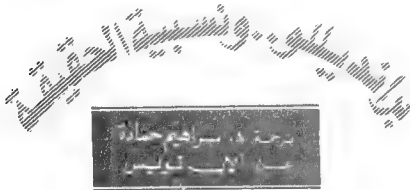
١٩١٨ العرض الأول لمسرحية « كل في
طريقه » . كما عرضت « لا يمكن
أن يكون الأمر خطيئا » ،
وقدنت كذلك مسرحية « لمة
المبارزة » . نشرت مسرحياته في
أربعة مجلدات تحمل عنوان
« الأتممة العارية » .
١٩١٩ نشرت مجموعته القصصية
« يعيش والحرب » . كما نشرت
مجموعة أخرى تحت عنوان
« مهرجان الموتى » . عرضت
بعض مسرحياته « مثل
« الإنسان » ، « والرحش » ،
و « القضية » و « الرخصة » .
١٩٢٠ عرضت مسرحيات : « كله من
أجل الأحسن » و « كأول وأحسن
من الأول » و « السيدة موزيل » ،
واحد واثنان » .
١٩٢١ نشرت مسرحية « ست
شخصيات تبحث عن مؤلف » .
١٩٢٢ عرضت مسرحية « ست
شخصيات تبحث عن مؤلف »
في لندن ، وفي فيوريك . نشرت
وسلست مسرحية « هنري
الرايح » ، كما عرضت مسرحية
« المظهر » .
١٩٢٣ مثلت مسرحية « ست

شخصيات » في باريس . كما
عرضت في باريس أيضا مسرحية
« ممتعة الأمانة » في ديسمبر من
العام التالي ، وحضر برانديلو
العرض ، وكزته الحكومة رسميا .
مثلت مسرحيات : « الرجل ذو
الزهرة في فله » و « الحياة التي
منحتك إياها » و « لبيت
عمود » .

١٩٢٤ نشرت وعرضت مسرحية « كل
في طريقه » . كما مثلت « هنري
الرايح » في أمريكا . زار برانديلو
نيويورك .
١٩٢٥ نشر برانديلو أعماله في كتاب
« واحد ، لا أحد ، ومائة
ألف » ، بعد أن كان قد نشرها
سلسلة . نشرت وعرضت
مسرحية « سيد الماهرة » . نشرت
مسرحية « المرأة » . أسس
برانديلو فرقة مسرحية « مسرح
الفن القوي » في روما .
١٩٢٧ نشرت ومثلت مسرحية « ديانا
والقاتل » . عرضت مسرحية « إنها
لكذلك » في نيويورك .
١٩٢٨ مسرحية « المستعمرة الجديدة »
نشرت وعرضت .
١٩٢٩ أصبح برانديلو عضوا في
الأكاديمية الإيطالية . نشرت
وعرضت مسرحية « إما واحد ،
وإما لا أحد » وكذلك مسرحية
« الجازر » .
١٩٣٠ نشرت وعرضت مسرحية « الليلة
ترنجل » ، وكذلك مسرحية « كما
تريندي » .
١٩٣٣ نشرت وعرضت مسرحية « عندما
يكون أحد ما ، شخصا ما » .
١٩٣٤ نال جائزة نوبل في الآداب .
١٩٣٥ نشرت وعرضت مسرحية
« لا يعرف أحد كيف حدث
هذا » .
١٩٣٦ مات برانديلو في روما في العاشر
من ديسمبر .



عن مسرحيتي "إنها كذلك" و"ست شخصيات"



روما - كي تصبح إيطاليا مركز عالم جديد، وجد تصويره على أكمل وجه في فنون التصوير، والنحت، والشعر. أما المسرح فقد أنتج بعض المسرحيات القليلة، ذات القيمة الهائلة.

ولعل أحسن مسرحيات ظهرت في تلك الحقبة، ما وضعه يقول ميكافيلي. واختصر مسرحياته كليريا، ولاماندراجولا، وجانين مقلدته. فتمتدح الزواج، وعادته طبقه التجار التي كانت تفتقد في الظهور والتلوين، وتلكه. أما أبرز العروض للمسرح، فيرجع برزوا إلى التجارب التجريبية الخاصة بملكي المسرح، وهي سميات ميكولي وبيناسات، وبكره الأذى في المسرح، وكانوا يميزون مقارنته بأعمال جاتني أو مايكل أنجلو. وفيما يرجع طبعه في القصة في فطرية، وأغلبت روحه استجاب إلى بلدان أوروبا، كانت إيطاليا تركت إلى الصور الوسطى. وقد بقيت طيلة ثلاثة قرون، وهي -واقعة بين عالمين- ترمز نفسها عن قعرها، ولا تقبل القديمة. بين الأكرار التي كانت تتلوا في راية في المسرحية، تفتقد إلى التلوين

روما العظيمة الساقطة ، أُنْصِتْ مَدِينَةُ الْقَالَاتِ ،
وَأَهْلُهَا السَّامِيُّونَ ، وَالْبَادِيَةُ الْخَلْقِ ، وَكَذَلِكَ
أُنْصِتْ الْبَشَرُ . أَمَّا مَرْثَةُ السَّرْحَى ، فَهِيَ قَتْمُ
الْمَشْرِقِ الْمَرْحُومَةِ الْحَسْبَةِ ، لِلثَّلَاثَةِ الْإِسْجَابِ ،
الْإِسْجَابِ تَعْدِيدُ شَيْءٍ ، فِي سَبِيلِ الْزَوْجِ
لِلْمُفَارَعَاتِ عَسْكَرِيَّةٍ وَسِيَاسِيَّةٍ . وَهَذَا ، أَمْسَحُ عِنْدَ
الْأَبْطَارِ وَجِلَ الدَّعَايَةِ الْمَاجُورِ . ظَمَ بِكُنِ الشَّاهِرِ
الْكَبِيرِ سِيَّكَاتَا فَتْسَه ، إِلَّا شَأْنًا يَهْدِي كَلَامَهُ
الزَّجْجِيَّاتِ الْيُونَانِيَّةِ . الْيُونَانِيَّةُ ، لَا كَأَنَّهَا
فِي الْمَدِينَتَيْنِ الْبَلَوُوسِ وَتِرَاسِ مَاهَرِينِ ، وَلَكِنْ
فِي إِعْدَادِ كَرْمِيَلَتِ الشَّاهِرِ الْيُونَانِيِّ سِيَانَرِزِ .

أما المسرح الأندلسي ، فقد كان يتمثل في «اللهاية المرتجلة» أو «الكوميديا حتى لاري» ، والتي كان يقوم فيها ممثلون بمنازلة بأداء كوميديات شعبية لم تكن في حاجة إلى مؤلفين مسرحيين. وكانت تعرض تلك الكوميديات المرتجلة في المقاطعات الإيبالية. ولم يجرى الوقت حتى حصر النضبة - أي بعد مرور حوالي ألف عام على سقوط

إذا ما مرّونا النظر بأعمال استرلندج ،
وتشيخوف ، وبرناردشو ، حتى نصل إلى لويجي
برانديلاو ، فإننا نكتشف الخط الكامل لإمكانية
الشكل والمعنى في المسرح المعاصر .

إن هيركس إيسن ، مع اللين حاربوا إلى
أوليه ، عصفوا بمجمل السرحيات ذات الكمال
الرومنسية ، والصيغة الثابتة القارغة ، كي يؤسوا
ممرح الرؤية النافذة إلى داخل النفس ، وتكامل
العلاقات الإنسانية . وسرعان ما انتصرت
الواقعية ، رغم الهجوم عليها من كل المراكز
الضادة ، هي أساس اتهامها بتجنييد رؤية
الإنسان فيها هو تديري ، وصمورها في حرف
الحسية ، يبيوت الطبيعة الوسطى . فإذا كان
بذلك هو تأكيد الواقعية ، فلن وانمقلو هو تضيـا .

إن إيطاليا لم تقدم إلا عدداً قليلاً من مؤلفي المسرح التميزين . وكان برانديلو استثناءً للملك . ومع أن لإيطاليا تاريخاً طويلاً متنوع الإنتاج ، إلا أن المسرح الإيطالي كان يميل إلى أن يكون تابعاً لغيره ، أكثر مما يميل إلى أن يكون إبداعياً . إن

والازدهار ، في كل من أسبانيا ، وفرنسا ، والمجندرا .

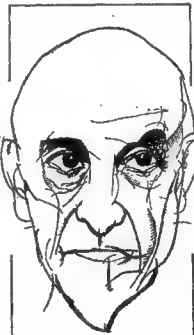
وفي النهاية ، انضمت إيطاليا - تحت حكم غاريبالدي - لتعود إيقاف الكبرياء في قدرها القرمي . وعندها ، كان من الطبيعي أن يحاول المسرح - بدوره - التماثل بآتم التطويرات التي مارأت عليه في الدول الصناعية الأكثر تقدماً . وكانت الحركة الواقعية ، قد وصلت أوج ذروتها في باريس ، وورلين ، في نهاية القرن التاسع عشر . واستطاع الكتّاب الإيطاليون أن ينسجوها ، ويطبقوا عليها Versimo - أي الصلح مع الحياة . ومهّدت جيوسيف جياكوزا الطريق بفضل أعماله ، مثل مسرحيته «سقوط أوراق الشجر» . وهي دراما غنائية على التبع الإسباني . ويدور موضوعها حول رجل أمال ناجح ، يرى حياة أسرته وهي تنفص وتحتل . فينما تقع زيجته في غرام غرام مصور ، يروح أولاده - غير مهالين بالتجمل - يتجهون بهم نحو ممارسة الفنون البوهيمية . ومن ثم تأخذ أماله وخطاه الدنيئة تنهوى كأوراق الشجر .

ولعل شهرة جياكوزا الأوسع ، ترجع إلى القصص الشعرية التي كتبها لأوبرا بورتشيني . أما جيوفاني فيرجا - وهو بدوره ينسج إلى ما هو عادي ومألوف - فقد حاول أن يتوق على تولستوي واسترنديج من حيث تصوير الواقع الوحشية والبيئة فوق غشية المسرح . فبق مسرحيته « اللثية » يشق بطلها نبي رأس حياته بالأسى ، لأفيا رادوته من نفسه . أما شهرة فيرجا ، فهي قائمة أساساً على رواياته الصليقة .

ولا شك أن إيسن لم يكن غفورا بتلاميذه الإيطاليين .

إن الواقعية فشلت ، لأنها أجنبية على التربة الإيطالية . فالمشكلات النفسية المتخلقة من التنمية الصناعية ، كانت غريبة بالنسبة لاقتصاد زراعي في الدرجة الأولى . وكانت التقاليد الدينية والاجتماعية تحول دون قبول الحريات الفردية المطلوبة لجميع الطبقة الوسطى . أما عروض المولدروا المواقفية ، وللممارات المكونة ، فقد حققت شعبية أوسع ، وذلك مثل مسرحية « ما بعد الحب » لكونها دا أتونيزو ، والتي تلعب كورتيا حول طاقق القدرة بقتل ليو في أدغال أفريقيا ، ويشق في لعب البوق ، ويتكلم عرض أنعت صديق له . ولم يستطع للمسرح الإيطالي قتل الحرب العالمية الأولى ، أن يصل إلى شكل قومي ، أو إلى أي تميز على .

إن جهود إيطاليا لكي تصبح قوة عالمية ضمن القوى الرئيسية ، انتهت بكارثة طاحنة . وأدت الحركة الخيرية إلى التحور من الوهم على نحو أكبر مما حدث في أم أخرى . فلم يعد من المستطاع إعادة فاعلية التراث البطولي في شمس حيدة . وفي محاولة إيطاليا لإكتشاف نفسها ، سجلت الحياة مهينة ، والواقع بلا معنى . إن الثورة المضطربة دفعت المصدين إلى البحث عن عمل أكثر فاعلية ، ولكنها سرعان ما أدت إلى سقوط على السياسة ، وجعلت الناس فرسة سهلة لموسيلي . وهنا تحلى القناتون الشبان القمعون بالمرارة عن الروسية ببطولاتها الساحرة . والتي كانت تهدد الخالين ، وتعمل على تسير قيادهم ، واعتقوا المستقبل التي انتشرت آنذاك في كل قطر من أقطار العالم الغربي . وطالبت المستقبلية بالإصلاح الكامل عن الماضي الذي استبعد الحاضر بكل ما فيه من فشل ، وودعت إلى عبادة العلم والآلة . كانت تسعى إلى تحقيق دينامية داخلية ، وعنف في الحركة . ومع أن الدعوة الأساسية للمستقبلية كانت موجهة إلى الفنان المصور إلا أن فرعاً منها امتد في مسرح الغرابي الشاذة أو الجروتسكو teatro del grottesco الذي صدر



ل. بينا انطالو

يانه عام ١٩١٥ ، وفيه وصف صراع الجبل ومجاناته ، وهو يعيش خلال فظائع الحرب ، ولا يزال مغفولاً إلى رموز الماضي . وكان كاسيا القيادي في المسرح لويجي تشياري ، والذي كانت مسرحيته التجريبية الجريئة « التنازع والوجه » شعباً عنيفاً للشرف الإيطالي ، وقصدت لنها جميع ضد متفصح . ووجد المسرح الإيطالي طريقه في نيل الواقعية . وقد أدى المسرح الجروتسكي إلى برانديلو ، الكاتب الوحيد الذي كان يحظى - وفكلاًك - بتفصح ذقني ميكرو ، وحساسية مسرحية ، أعانته على مواصلة الحرب ضد الواقعية حتى لا مقبوليتها المتطرفة .

المظهر والواقع

« المسرح والواقع لا يمكن أن يتبالا ، دون أن يبتدرا بعضهما » .

ورث لويجي برانديلو عن موطنه صقلية ، إعتاباً بالصف في حياة الإنسان ، والكلية أو السفرة من السياسة ، وكراهية الفقر ، ذلك الفقر الذي يعوق الشاهر ويضيق . لقد أغشيت سلسلة من اللآس في حياته الشخصية - إلى شهوره بالتحرر من الوهم . فقد كانت أسرته - في بداية الأمر - مسورة الحال ، وتعمل - بنجاح - في تجارة الكبريت . مما أعانته مادياً - على دراسة الفلسفة بجامعة بون بألمانيا ، حيث استوعب ميثاقها كانت «أودوالكتيكية ميجيل .

ومن سوء الصدف ، أن تقهر أسرته ، وكذلك أسرة زوجته ، أموالها . إذ وقعت كاترته بنجم الكبريت ، أفقياً إفلاس كامل . أدى إلى وقوع الأسرة في فقر مدقع . وفي نفس الوقت كانت مخوبة برانديلو تنفع وليدها الثالث . ولا كانت الصعوبة صعبة - بالنسبة للأد - فقد فقدت توازنها العظمى . وفي برانديلو - الكاتب الفقير المحتاج - يعيش سنوات صعبة في ساكن جد متواضعة ، مع زوجة هشة الضل غير ، لا تكثف عن الصراخ ، أو ترويضه - دون ميرز - لإعماله إياها ، والإنصاف منها إلى نساء أخريات . واستطاع برانديلو - المجهد نفسياً وحسبياً - أن يتفق دخلاً متواضعاً يتشبع منه ، وذلك عن طريق التدريس في إحدى مدارس البنات التي كانت تقع قرب روما .

كتب برانديلو الشعر والرواية قبل أن يلتفت إلى المسرح ، إلا أن مسرحياته هي التي جلبت له - في نهاية الأمر - الشهرة العالمية ، وبجائزة نوبل في الآداب عام ١٩٣٤ .

حقيقته الخاصة. إن المظاهر الخارجية عاكسة ، والكلب ضرورة. ولما جاء في مقالة كتبها في بواكير حياته عن الفكاهة :

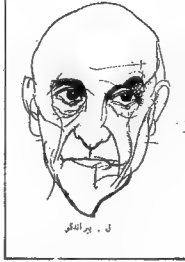
وكما كان الكفاح من أجل الحياة أصعب ، وكما شعر المرء بضعف أكثر ، أصبحت الحاجة أكبر إلى خداع متبادل. فالظواهر الكاذبة بالقوة ، أو الأمانة ، أو الصداقة ، أو المحبة... أو في انحصار ، والظواهر بأية فطرية حتى ولو كانت الصدق وهو أعظم الفضائل - إنما هو شكل من أجل تحقيق التوافق والتوازن. أي أنه أداة فعالة من أجل الكفاح في الحياة... وبينما يروح رجل الابتغاء يصف الحياة الإيجابية بأنها تقدم نفسها إلى للملاحظة الخارجية ، فإن رجل الفكاهة - وهو إنسان مزود بجسد استثنائي - يعرض - لا بل يفشي بأن الظاهر هي شيء واحد ، وأن وهي الناس يتم - في صميمه الدخائل - بشيء آخر وبشيء ، فإن الناس (يكلمون نفسياً) - كما أنهم (يكلمون اجتماعياً) - .

كيف يستطيع إنسان أن يتغلغل داخل شخصية إنسان آخر ؟؟

إن الشكل غير عادي. والشخصيات خلال بلاي تتركز نفسى عدد. ولكن ارتفاع اللامع في الجدل المتواصل حول طبيعة الواقع.

ومسرحية وبست شخصيات تبعت من مؤلف ، أكثر سرعة وتطوراً ، بل وأبعد تناولاً لنفس الثيمة من الناحية الإبداعية المسرحية. إنها أعظم مسرحيات براندتيلور شهرة ، حتى لقد أصبحت ضمن ريزيروات معظم الفرق المسرحية ، كما أنها أعطتها تقييداً ، لأنها تلعب نفس الفضل على مستويات متعددة ومتزامنة. وتعتبر مسرحية ، داخل مسرحية ، داخل مسرحية ، وتقدم على خشبة مسرح شبه عادية. وهي للمسرحية الأولى في ثلاثية ، يطلق فيها الممثلون يتحركون فوق خشبة المسرح ، وفي قاعة الشاهدة ، والألوان ، ورفة النظار ، بل وأحياناً في طرقات المسرح. وبسببها براندتيلور «كوميديا في طريقها إلى الصنع» ، كما يشير إلى أن ما يحدث إنما هو مرئيل ، إلا أنه - من الناحية العملية - عبارة عن مشاهد متتابعة ، خاضعة لتخطيط دقيق.

إن الظهور المشوأل غير المتغير ، له شكل الكوميديا دي لاري ، فيها يباد تمثيل الحياة ، وهي في مراحل تواجدها ، يجري إعداد المخرج



ن. براندتيلور

فرولا - فقد ماتت غير أن السيدة فرولا - ترفض أن تصدق ذلك ، وتشي بأن بوزرا رجل ضلال فهو لم يفت من وهم بأن زوجته ماتت ، وأنه كان من المحتم أن تنطق بقومس الزواج مرة أخرى على نفس الزوجة. فهو يعتقد بأن زوجته الحالية هي امرأة أخرى ، ولكن ما يدعيه بأنه الزوجة الثانية ما هو في الواقع إلا نفس الزوجة الأولى. إن العلاقات بين الأم وزوج ابنتها طيبة وإنسانية ، بل إن كلا منهما يحترم ما يحرمه الآخر. ولكن بسبب فضول الجيران وتدخلهم ، لابد من اتخاذ قرار حاسم. فالقرويون - في المادة - يطلبون نهاية لما هو غير مؤكد. حل هي فعلاً ابنة السيدة فرولا ، أم ليست ابنتها؟؟ وفي للشهد الكثير من المسرحية ، تواجبه الزوجة مجموعة من الفضوليين وحل رأسهم حافظ المدينة ، وتقول لهم في بطله ووضوح : «أنا ابنة السيدة فرولا». وبجند الجميع في إرتياح ، ولكنها سرعان ما تفتيت إلى ذلك قريبا : «ولكنني الزوجة الثانية للسيد بوزرا». ثم تواصل حديثها : «أما عن نفسي ، فانا لست أحمداً». وهنا يصبح الحافظ : «ولا لا يا مدام. بالنسبة لشخص فإنه يجب عليك أن تكوني إما حله أو تلك» وبجيبه : «لا أنا إلا من يتجهد أن تكون». وهنا يبرأ الفيلسوف الراوي لودزي بإلقاء التطبيق الأخير : «وهكذا يا أصدقائي ، تجيبكم الحقيقة». ثم يظهر ضاحكاً. إن الضحك هو ضحك براندتيلور نفسه. فقد كتب ذات مرة يقول : «هل الشاعر من أكثر المناظر حزناً ، وسجيحاً : بأنه الضحك على وجه إنسان». إن الحقيقة كلها نسبية. ولكل إنسان

وتعكس أفعاله. في عدا مسرحية «ليولا» - أضراره العميقة ، وإتشفاله بمسألة الموت والانتحار ، وتأملاته الجملة - في عبية الوجود ولا وجوديه. كتب مرة يقول : «لقد حاولت أن أقول شيئاً للآخرين دون أي مطمح - إلا لكي - فيأظن - أن أنضم من نفسي لأني ولدت». لقد أحسن بالإنسان العادي المظنون ، وكأنه حرة استبدلها الإله ، وأعلن «أن الروح الإلهية حلت فينا ، ولكننا نفكرت بدخلنا حتى أصبحت دمية».

واستطاع براندتيلور من طريق مزج المسرح الجروسي ، بترمه الخاصة إلى إرتجاليات الكوميديا دي لاري ، أن يخلق جراً من التوهم ، وشكلاً مؤثراً ، من أجل إيداع تأملاته في طبيعة الواقع. أما أول مسرحياته الهامة ، فهي مسرحية «ست شخصيات تبعت من مؤلف».

(١٩٢١). فقد أعجبت هذه المسرحية في كل عواصم العالم الغربي ، وعصها المخرج المعروف «أكس وينهارت» بإعطاء خاص في إخراجها لها. وبسبب نجاح هذه المسرحية ، تسلم براندتيلور من موسيقى مسرحاً خاصاً به ، ونجح له فرصة أكبر من الحرية لتحقيق تجارب مسرحية أبعد. وقد قام هو نفسه بإخراج الكثير من مسرحياته ونجحوا بفرقة التي كونها في بعض بلدان أوروبا وجنوب أمريكا.

لقد قلّت كتاباته في أشعارات حياته ، ولكنه راح يطارد البحث عن أشكال جديدة ، إلا أن إصراره القديم على الحقيقة التي لا سبيل إلى معرفتها ، وحل نسبية المعرفة ، بدأ أمراً صعباً لمسرحيتها في طرائق جديدة وطازجة ، مادامت الصيغة قد استقرت فأعدتها ، إلا أن للمسرحيات الطويلة إنما هي التي تشكل علامات بارزة في مسرح الأفكار.

وتدور فكرة مسرحية «إنها كذلك» ، إذا اعتقدت أنها كذلك» (١٩١٧) ، حول السيد بوزرا الذي لا يسبح طياته السيدة فرولا بأن تزور زوجته السيدة أماليا ، وهي الأخرى متوهم من زيارة أنها. وهي ظاهرة علم ما يتدو عاقلة وعادية ، إلا أن المسؤولين في المدينة يتهمون بالموضوع ، عندما تذكر شكاري الخبيران الفضوليين من أن الحافة مضطرة إلى أن تتأذى على ابنتها وهي في الشارع تحت الشجرة ، وتتبادل معها المحادثات من طريق سلة ثقتة بالخيال. ويستمر للناس هذا الوضع ، بأن زوجته ليست ابنة السيدة فرولا. إن زوجته الحالية هي الزوجة الثانية ، أما زوجه الأولى - التي كانت فعلاً ابنة السيدة

كى يكون مهتماً تماماً بالصياغة الفنية المسرحية . إن الكوميديا هي تراجيديا ساخنة من هؤلاء الذين لم يعيشوا حياتهم بعد ، عن القدر الخزين للغير الشفقة ، هؤلاء الذين يحاولون الهرب من كآوتهم ، والذين يبحثون عن طرق لتحقيق ذلك . تماماً مثل برانديلو نفسه ، الذى كان يجب عليه أن يعمل ، وهو يعيش مع زوجة مجنونة ، ويقوم بالتدريس كى يبق حياً .

إن ست شخصيات يدخلون إلى مسرح ، ويجهون إلى عشيتهم ، ويقطعون على فرقة تمثيلية تدريباتها على إحدى مسرحيات برانديلو ، طالين من الخارج والمثلين أن يتلوا حياتهم ، لأن هؤلاء الذى خلقهم قد فشل فى إنجام عمله . وهذا يشبه إلى حد كبير- الإله الذى ترك الإنسان جاعاً أقداره . فقام المثلون فى حقيقة واقعتهم يصبحون شخصيات أخرى ، فإن مقتضى المكان للتصديق عليهم ، يمكن أن يكونوا قادرين على أن يشاهدوا ما يحدث لهم ، لأن برانديلو تال فى مقدمته للمسرحية : « لقد ولدوا أبناء ، وأرادوا أن يعيشوا » يا له من موقف كامل ، لمعالجة أوجه كثيرة للمظهر والواقع 11 فالطريق واقع ، والمثلون الذين يتدربون واقع ثان- مع عشية المسرح كأداة لتحويل الظاهر إلى إيهام مختلف عن الواقع - وفى النهاية ، الشخصيات المحيطة فى قصة محققة ، والذين يريدون الآن أن يعرفوا كيف تستهين حياتهم . إن كل تلك الأوجه الثلاثة تتبادل معاديبها المتحصصة .

إن الشخصيات الست مرتبطة ببعضها عن طريق أصل عام . وكل واحد منهم يعطيه الخلق ... وورطة متبادلة . لقد وجدتهم برانديلو أبناء ، ولكن يجب عليهم الآن أن يواجهوا السير بأنفسهم . ومن ثم ، حلهم على السهل إلى المسرح ، حيث يستطيعون أن يمسك بتلقاياتهم من أجل أن يلاطفوا .

وبينا الشخصيات الست تروى ماضيها ، يتقاطع المثلون فى الفرقة الأولى ، ثم يتقاطع كل منهم الآخر بعد ذلك . لقد أعد برانديلو عشية المسرح من أجل إثارة جدل ، أشبه بالألعاب النارية . إن مزاجه الواقعية عرضة الآن لأعظم هجمة مباشرة . عندما تمحى ابنة الزوجة تفصيلات الموقف الجنسي مع زوج أمها فى ذروة القوادة مدام باتشى ، أخرجها مدبر الحشية بأن تتوقف ، لأنها « لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الشيء فوق عشية المسرح » ، ولكنها تصر على رواية الحقيقة ، بدلاً من أن تسمح للغير بأن يعود إلى التدريب على دراما برانديلو

« العنصرية » . ويقول للغير بأنه ينبغي على الممثلين أن يحققوا للشاهدين الإتيام بالواقع ، بينما الأب- وهو يشتر بمن عتيق- يذكرهم بأن خلق هذا الإتيام ما هو إلا لعبة بالنسبة لهم ، أما بالنسبة لأسرته « فلا يوجد واقع خارج هذا الإتيام » . كما يضيف الأب إلى ذلك قوله : « إن ما يعد لعبة فن بالنسبة لكم ، ما هو إلا واقعتا الوحيد » ثم يقول بأن ما يشهده الممثلون اليوم يمكن أن يكون إيهاماً فى القدر ، مادام يختلف تبعاً للفرادة ، والمشاعر ، والى تخضع بدوره لحكم العقل » ، والذى يضعه هو الآخر لحالات من التغير والاختلاف .

إن التقديرات تتضاعف ، فالمثلون يصنعون لشخصيات مطلوب منها أن تكون حقيقية ، بينما والهمهم على تساؤل . حلارة على ذلك ، فإن ابنة الزوجة تصف الأب بأنه « لا أخلاق » ، فى الوقت الذى يبدو فيه فضيلان من كونه مهملًا ومزموماً على الرف . إن الصلوات التى تصف إنساناً ما ، مثل « أمين » ، أو « شجاع » ، إنما تعتمد فقط على طوفان الحياة ، تسجته داخل حدود دلالة زائلة . إن البرعى يصد : والدواعى تخطط تماماً ، بينما نحن لا نملك غير الإتيام بكوننا شخصيات متفرقة ، ولحكم علينا على أساس إدراكنا فعل واحد ، إنما هو نكران لعملية الفواصل . حدة الإتيان بفعل واحد ، لا يبرط فى ذلك غير جزء واحد من الشخص .

إذا كانت الدوافع معقدة إلى درجة كبيرة ، فكيف يمكن استغرابها وتخليها على عشية المسرح ؟؟ كيف يستطيع الفن أن يعطى شكلاً لهذا الشيء الذى يرب من التعريف ؟؟ كيف تستطيع كل التقنيات المؤدية إلى الفهم ، أن تتمثل فى لحظة متعقدة من الحقيقة ؟؟ كيف يستطيع شخص ما أن يحكم على الواقع ، إذا كانت كل شخصية مزودة بقدرات متحركة لتوضيح الحقيقة ؟؟ إن الأب كان قادر على التعبير عن ذمته . فهو ذرب اللسان ، وقادر على التوصل إلى دوافعه بنظرة لاحصة . أما الشخصيات الأخرى فهي بكاء . فكيف يمكن التعرف على دوافعها الشخصية ؟؟

إن حياة الشخصيات الست- قبل الصعود إلى عشية المسرح- كانت قادرة وحسية فألاب- الذى كان يعرف بأن ثرويته عبارة عن غرامة يسكوتيه- أملاً مأزوماً متفصلاً- وأنجبت الزوجة من هذا السكوتيه- قبل أن يموت- ثلاثة أطفال غير شرعيين . وقت يوم أوشك الأب- وهو فى ملهى مدام باتشى- أن يصل بابته زوجة جنياً ، فولا ينجول زوجته عليها مصادقة . إن

الأب الآن- وهو مأخوذ تماماً بتأنيب الضمير ، والشعور بالذنب- يبدو حريصاً ، وقلقاً ، على إرضائهم جميعاً فى قصره . ويجلس الأولاد وهم صامتون وملعونون بالمرارة . وتتحذى الزوجة دوافع الأب .

ومع أن الممثلين لا يناقشون القصة كى يواصلوا حياة الشخصيات ، إلا أن الشخصيات تأخذ بنفسها فى التحرك إلى الأمام داخل الحاضر . ويضيق الإبن الأصغر خلف الأشجار ، وبعد لحظات تسمع طلقة رصاص من سدس . ويرجع المثلون للرف حيث . ويشاهد للغير عملاً إذا كان قد جرح (بعضاً) . وبينما يصيح بعض الممثلين فى فرج بابته ، يصرخ الآخرون فى هدوء بأن المسألة تعيل فى تمثيل ، ليست إلا مجرد نظاهر ، وهم .

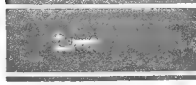
والأب : (فى صريرة مزعجة) وهم ؟؟ إنه الواقع يا سيدى . الواقع .
للغير : وهم ؟؟ واقع ؟؟ فلنذهبوا جميعاً إلى الجحيم

إن ذهن برانديلو الحاد ، قد صاغ لانتازيا بارعة ، نهبت إلى استبعاد توثبات الواقع . وبينما وقوته الشخصى ، سبق برانديلو- بتفكير من الزين- السيليين القرسين الذين يتفكروا فى كل ما يؤكده الآخرون . لقد أذكر برانديلو أن شكلاً لضعفاته لا يمكنه حمله . تماماً مثل حديق . كما يجب أن يحفظ داخل شبه ، ولا شكلية الواقع للفرية بلا نهاية . لقد ذهب إلى ما وراء العلم الذى كان قادراً على أن يقتنع ويحل ليس غير لحظة من جانب مثابة الحياة المعقدة . إن الوضعية Positivism تثبت بحدائق الذات ، وهي المرحلة الأخيرة ، التى يعطيا الجنون .

إن برانديلو يعادل لأحباب السامر ولعابته فى مسرحيه « ست شخصيات » بألفاظ مسرحياته وذهنى الرابع ، والى يأخذ بتأنيها الأكثر إحكاماً فى التقليل . من حجم التقليد ، ولكنه يكتف بالقوة الدرامية

المصدر:

Lewis, Allan . The Contemporary Theatre, the Significant Play wrights of our Time . New York : Croun Publishers, Inc, 1962, p, 127 .



أفكاره براندتوا العاربية والثورة على المسرح البرجوازي

سعد أردش

وإن لم تكن من أفضلها عند النقد - والشيب والشباب « I vecchi e i giovani » (١٩١٤) وهي تعبر عن مأساة الجيل الإيطالي الذي أعقب الوحدة ، وهي مأساة تتبع من الصدام بين هذا الجيل من الشباب المستبد والمضطهد من قبل جيل الآباء صناع الوحدة ، وبين إيطاليا الأم ، وهو صدام يدفع الشباب إلى الثورة ضد إيطاليا ، معبرين عن طموحاتهم في برتوريا التجديد الاجتماعي .

و في ١٩٠٨ ينشر دراسته الحاثتين في فلسفة الفن : الفن والحكمة « Arte e scienza » ، والحس بالتقيض « L'Umorismo » ،

١٩١٥ ، من خلال العديد من الصياغات الأدبية : قصصاً وروايات ودراسات أدبية وفلسفية وأشعاراً ، حتى ١٨٨٩ - وكان في الثانية والعشرين من عمره - كان شاعراً بقارح بقصائده حارقة الشعراء في عصر ازدهار الشعر الإيطالي ، وفي ١٨٩٤ كتب روايته الأولى : الطريدة « Eclissa » ، وهي تحكي مأساة امرأة شابة رفضها المجتمع من رحمته عندما أسقطت بها الطغوت وألصقها قلوب المدينة ، ولم يفرها إلا بعد أن منحت نفسها لمضيق وأسلمت له أمرها ، ثم أتهمها بحدود فير من القصص والروايات ، من بينها على وجه الخصوص -

في ١٠ ديسمبر ١٩٨٦ ، ألفت خمسون سنة على وفاة لويجي براندتو ، الكاتب المسرحي الإيطالي الذي يجمع النقد العالي على أنه أهم ظاهرة هزت المسرح الإيطالي ، وروما الأوروبية ، خلال النصف الأول من القرن العشرين .

وإذا كانت شهرة براندتو في العالم قد اقتربت بمرور على البنية المسرحية البرجوازية ، بمجموعته المشهورتين : « الأتمة العارية » ، وللايالة « المسرح داخل المسرح » ، فإنه قد أضحى فكرة وفلسفته وبنية الدرامية الخاصة قبل أن يكتب للمسرح للمرة الأولى في

وبشكل مطلق - نفسه ، تحت اسم جديد ، ولكنه في الواقع ينهزم أمام المحاولة ، في مواجهة المجتمع « ضروراته المصطنعة ، وفي مقدمتها « الحالة المدنية » ، لقد أصبح عاجزاً عن الحب ، عاجزاً عن الدفاع عن نفسه وعن الآخرين ، عاجزاً عن إنقاذ نفسه أو الآخرين في لحظة الخطر ، عاجزاً في البداية عن « الحياة » . فالحياة خارج الأقمعة الاجتماعية ينزكيها وتقاعها المضحكة تصبح مسنجة ، بل إنها تصبح نكتة من النكات »^(١).

ولقد استقبلت مسرحياته الأولى - في إطار هذه الفلسفة الاجتماعية - كنوع من المزاح أو العبث : من ذلك مسرحيته الأولى « منطق الآخرين » La ragione degli altri ١٩١٥ ، و « فكر في الأمر يا جاكومينو » Pensaci Giacomo ١٩١٦ ، و « ليولا » Liola ١٩١٦ ، و « الطاقية بجلجل » Il berretto a sonagli ١٩١٧ . لقد هزت هذه المسرحيات المسرح الإيطالي الطبيعي لتحل محله ، ولكنها مع ذلك لم تستقبل بما كان يجب أن تستقبل به من إدراك ووعي بما فيها من جديد صاخب ، بل إن كثيرين من النقاد قد استقبلوها بشكل مغلوط - وهذا قدر أي تيار جنيد صاخب يقبل البنى والمقاهم المستقرة - حتى كتب بيراندلو مسرحيته المشهورة : هو هذا (إذا كان فريشك ! !) .. « Come (cavi pare) ، أو كما ترجمها الأستاذ محمد اسحاق السيد محمد : لكل حقيقته .. ! ! وستناول هذه المسرحية بالتحليل والعرض ، كنموذج ناضج لصيغة « الأقمعة العارية » .

لكل حقيقته (١٩١٦) :

هذه المسرحية أيضاً مستوحاة من رواية بيراندلو « السيدة فلورا وزوجها . السيد signora Florae il signor Ponzio suogenero . والقصة تبدو للوهلة الأولى شيئاً عادياً مما يتنى بطبيعته للمسرح البرجوازي الذي يستمد مادته من واقع المجتمع البرجوازي ، وتقوم البنية المسرحية فيه على العقدة والحل : السيد بونزا يصل إلى قائلدا - إحدى المدن الصغيرة التي نسيمها المراكز - والتي تجمع بين حياة المدينة وحياة القرية وتقاليدها - بصحبة

وتحت هذه النظرة الفلسفية للإبداع ، يمكن لنا أن نستعرض طبيعة البنية المسرحية عند بيراندلو ، كما يمكن لنا أن نرصد الجديد في ثورته المسرحية .

الأقمعة العارية :

لقد اكتشف بيراندلو خلال رحلته الطويلة مع الأدب القصصي والروائي مجموعة من المزايا السحرية التي تحمل بألمائها لفر الحياة ، وتجلو أحوار الشخصية الإنسانية المعقدة ، فيحيل كل ذلك إلى سلسلة لا نهائية من الحداخ الفاني للأضواء والظلال (يكفي أن نقرأ روايته المحروم ماتيا يسكال Il Fu Mattia Pascal لنضع يدنا على تلك المزايا السحرية التي تحولت بعد ذلك إلى نظرية تقن الصيغة الدرامية عند بيراندلو ، وهي تقدم في الواقع حالة من الحالات التي سميت فيما بعد بالحالات البيروندلية الأصلية : حكاية الرجل الذي يتظاهر بالموث ، ليويد من جديد حراً ، حكاية الراقص الذي يحاول جاهداً أن يثير من كل الأقمعة ، ومن كل التواضعات الاجتماعية الزائفة ، ليكون - بكل الحرية

والدراسة الأخيرة تعبر فلسفي عن معنى بصوراته القصصية والروائية الأولى ، الذي أخفق في الإدانة المرة للسحرية الخالدة للحياة ، تلك السحرية من طموحات البؤساء من الرجال إلى الحب ، والسعادة - أو - ببساطة - إلى عبيدة . « والحسن بالنقيض عند بيراندلو il senso del contrario هو حسن نقدي ، يستهدف رؤية أكمل للشئ . إنه الأحساس بالوجه الآخر ، أو بالوجه الأخرى ، للأشياء ، وللناس ، ولكل الظواهر ، الذي يولد حالة من الإنسباط ، تسبب الاحتظار الذي يتولد من النكتة أو من السخرية ، ويجمع الأحداث والناس في حالة الكمال .^(٢) وعلى ذلك فإن تصور بيراندلو غلباً الحس النقيض ، يختلف اختلافاً كبيراً عن نوعيات كثيرة من القفر ، كالقارس ، والكاريكاتير ، والساتير ، كما يختلف أيضاً عما يمكن أن يقع فيه المفسرون أو المترجمون لتعبيره Umoriam من خطأ ، كأن يقال إن السخرية ، أو الضحك ، أو المضحك من بين الدموع إنه استطاع للتعبدة المتناقضة في أوجه الناس ، والأشياء ، وتطبيق نظرية النسبية في مواجهة ظروف الحياة .

الزوجة ، ومن أقرب الآخرين إليها : أمها ، وزوجها ، تثير حالة من الذعر تتجاوز مجرد حب الاستطلاع إلى ما يمكن أن يسمى بقلق الضمير الاجتماعي ، الأمر الذي يدفع بالمستشار آجاترى - أحد أفراد الجماعة اللاهثة وراء الحقيقة - إلى البحث الدقيق في سمات ومزاج الحالة المدنية ، ودون أن يجد شيئاً يشق عليه وغيليل الآخرين ، لسبب بسيط ، هو أن هذه السمات قد اندثرت جميعها خلال الزوال . ولا يبقى أمام الجماعة إلا أن يسعوا إلى تحقيق مواجهة بين أطراف الفلز ، حيث يتوصلان إلى الحقيقة الاجتماعية الثابتة التي تعتبر في الحقيقة بذرة العنفة المتأصلة : بعد مشاهدات حثيثة بين الزوج والأم ، يصر كل منهما على عقيدته ، بل إن السيورا بورتزا يتخلر من بسوته في مواجهة حاته - بعد غروبها - بأن سلوكه هو الوسيلة الوحيدة لإثباتها ، وحاجتها لا تأتي - من وجهة النظر الحاخانية - إلا تواصل الحيرة متصلة بالأمل الفزح تحت ضديتها الكبرى ، هو حقيقة صنعها جنونها ، الذي سببه موت إبتها . ولكن السيورا بورتزا - الزوجة - تدخل في النهاية على الجماعة ، وقد غطت وجهها وجسمها بحجاب رمزي شفاف ، لتثير عن هذه المفاجئة الدينية قاتلة إنه من غير المجدى ، بل ومن القسوة بمكان ، أن نسي إلى كسفها :

بوترا، تدخل السنيورا فلورا لتصبح الجلس
الأيام على أذانه لتسديد بوترا: إنه هو المجنون
وليس غيره، لأنه يعتقد أنه يعيش مع
زوجة ثانية، بعد أن ماتت زوجته الأولى.
والحقيقة هي تصفد السنيورا فلورا هي أن
السنيورا بوترا أعيب بجنون جملة يعتقد أن
زوجة امرأة ثانية غريبة السنيورا فلورا،
بعد أن اجتازت هذه الأيتام تجربة قاسية،
جلبتها قروح مصحبة للأمراض النفسية
بعض الوقت، بسبب حب زوجها
الغيت، والمكره الصبي !! لا شك
أن هذه الملاحظات المتناقضة بعدد حقيقة

(السيد بوززا) : بعد انصراف الزوج
 والأم) ماذا تريدون
 مني بعد ذلك
 يا سادة ؟! إن بيتنا
 هنا فاجمة - كما
 ترون - يجب أن نظل
 محبوبة ، لأنه بهذه
 الطريقة فقط ، يمكن
 أن يفيده العلاج الذي
 منحنا إياه الرحمة .
 (ماتلورا) وأنتك تريد
 أن نقدر الرحمة ،
 يا سيدى . كلى
 ما نريده هو أن
 نكتفىل فتقول لنا ...
 (في) : أأما بطى
 ومتفق) ماذا ؟!
 إنها هذا حسب :

ونجح هذا المجمع - مدفوعاً بـ الاستطلاع عند الزوجات والبنات على وجه الخصوص - في استنواج الحياة الأم إلى جلسة يمشون فيها من الحقيقة . وتحكى أقاربها في عاطفة مقدسة : إن جميع الأقارب والزوج قد تناولوا في حياتهم زنازل . أما من السيد بورتزا (الزوج) فإن - لعدة حبه لزوجته - قد منع الأم من رؤيتها على الأخلاق ، وصنع لها بالكاد بالتراسل من طريق السلة ١ ! ولكن الأمر يزيد تعقيداً بعد خروج الأم ، عندما يدخل السنيور بورتزا على هذا المجمع ليضمره من الاستعاضة إلى الأم : إنها في الحقيقة مجنونة ، وعندما أن ابتها ما تزال حية ، بالرغم من موتها منذ أربع سنوات . ولقد قضى هو أربع سنوات يبذل كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة ، لينجيب هذه المرأة الأم ، جاهلاً لهاها . يتخذ أن ابتها ما تزال تعيش ، إرضاء لغيره أيضاً . ولكن الأمر لا يفتن من هذا المجمع أبداً . فليجرد خروج السيد

أنتى أنا ، نعم ، ابنة
السنورا فلورا ..

الجميع : بعد تهنئة تعبر عن
القناعة والرضا)
آه !!

السنورا بونزا : (بسرعة ، وبفلس
الطريقة) والزوجة
الثانية ، للسنور
بونزا ...

الجميع : (في دهشة ، وقد
خدعوا ، يتنون
منخفض) آوه !

السنورا بونزا : (بسرعة ، وبفلس
الطريقة) نعم ، أما
بالنسبة لى فانا
لا أحد !! .. لا
أحد !

محافظ المدينة : آه ، لا ، بالنسبة
لك ، أنت ،
يا سيدتى ، متكونين
الواحدة أو الأخرى !
السنورا بونزا : لا أيتها السادة .
بالنسبة لى ، أنا من
يقتد الآخرون أنتى
أنا .

(تنظر إليهم من خلال
الحجاب ، جميعاً ،
للحظة ، ثم تتسحب
صمت) .

لادوبس : إليكم ، أيتها السادة ،
كيف تتكلم الحقيقة !
يلير إالى الجميع
نظرة تحد وسخرية)
هل أنتم سعداء ؟ !
(يستفسر
ضاحكاً) .

هذه إذن حقيقة السيدة بونزا ، إنها
بالنسبة لنفسها : لأحد ، وبالنسبة
للنور بونزا : زوجة الثانية (كما يعتقد
هو) ، وبالنسبة للسنورا فلورا : ابنتها
(كما تعتقد للسنورا فلورا) ، وهي كما ترى
حقيقة نسبية ، براجماتية ، ولكن بيراندللو
لم يكن ليكتب مسرحية طويلة ، لن ثلاثة
فصول ، لئلا يتحقق علمية قال بها

كثيرة تضرب في عمق اللوات الإنسانية ،
وتبدل الدراما مضومة في الدم والعرق
الإنسانين ، ومتطلعة إلى تحقيق حلم
الإنسان بإمكانية تحقيق الحب الرابع ،
الذى يعيد إلى الإنسانية وجهها الأمين
الباسم ، في ظل عدالة أخلاقية بالدرجة
الأولى ، لأنه بدون العدالة الأخلاقية ،
يصبح مستحيلًا تحقيق عدالة إجتماعية . من
هذه الأجيال التى قالت الأربعين عدداً ،
نشير إلى بعض الملاحظات البارزة في منج
بيراندللو : « كله من أجل الطبيب ،
Tuttoper bene (١٩١٩) والعنوان
يتضمن الحكمة التى طرحها المقلو الشعبية
عندنا « كله حل الله » . بطل المسرحية
مارتينو لورى ، عاش حياته في حب
زوجة ، اعتقد دائماً أنها مخلصة وأمينه ،
وبعد عشرين سنة من تاريخ موتها
يكشف أنها غائبة بكل ندالة مع رجل
آخر . ويريد أن ينجو من ذلك القناع ،
ولكن جهده يذهب هباءً : إنه لا يستطيع
أن يتركها حاكناً ، ولأن أنيقه ، ولكنه
يستطيع فقط أن يواصل « التمثيل » ، أن
يواصل أداء دوره الثابت الذى أداه على
مدى عشرين عاماً ، مع فرق جوهري :

أنه أدى هذا الدور على مدى عشرين عاماً
خافلاً من الحقيقة ، وسيؤديه إلى نهاية
عمره علماً بهذه الحقيقة . !! ولعلنا أن
تكون نفس مسألة بطل « هنرى الرابع »
Enrico IV (١٩٧١) ، فقد أصيب
البطل بارتجاج في المخ ، على إثر وقوعه من
على جواده خلال رحلة صيد ، وبعل له
جنونه أنه للملك هنرى الرابع ، فبدأ له
بجمعة (الأسرة والأصدقاء) بيئة صالحة
يعايش فيها شخصيته الجديدة ، أو قناعه
الجديد ، وأغداً يعاود على أنه هنرى
الرابع امبراطور ألمانيا . ولأنه مجنون من
وجهة نظر الآخرين ، فأهم يسلكون في
أمان ، حتى فيما يتعلق بملابسهم غير
الشريفة ، خاصة من هذه العلاقات
ما يتعلق بعرضه وشره الرجل ، بمعنى
آخر : إذا كان القناع الزائف ضرورة
إجتماعية في مواجهة المقلد ، فإنه يمكن أن
يسقط في مواجهة المجانين الذين لا يسمح
لهم جنونهم بكشف القناع . غير أن
البطل - الحسن حظه ، ولسوء حظه على
السواء - يشق فجأة من جنونه ، ليرى

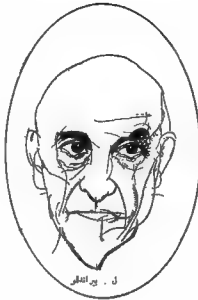


فلاسفة من قبل وبرهنا عليها وأصبحت
مع الزمن من النظريات الثانية . لا . إن
المسرحى المعيد ، يستمد من هذه
النسبية ، في إطار العلاقات الإنسانية ،
مسألة دينية في قدر الإنسان : إن البشر
لا يعرف شيئاً ، ولن يعرف شيئاً ،
وسيقولون - رغم تقدم العلم والتكنولوجيا -
يعانون من هذه الحقيقة المسكونة دون
مهرب ، هذه هي الحقيقة الفلسفية التى
تكشف هنا أحداث المسرحية ، ولكن
هناك حقيقة أخرى أعمق وأكثر نفعا
للمجتمع الإنساني من هذا البعد الفلسفى ،
هي كشف الحقيقة الذاتية والاجتماعية
للإنسان : ذلك الذى يتخفى تحت سلسلة
لا نهاية من الأقمعة ، يستمد لها زيف
المتراضعات الاجتماعية ، والتقاليد
البرجوازية التى تجبر الإنسان على أن يكون
مزيفاً ، متلقاً ، متلوناً ، حتى ينجم في
كسب صفته الاجتماعية .

وإذا كانت « لكل حقيقة » قد توصلت
إلى هذه التجربة من خلال الطرح الفلسفى
المجرد ، حتى ظن أكثر من تأله ، وأكثر من
مفرج ، للوهلة الأولى أنها مجرد مزحة
بسيطة ، وأنها لا تثنى تلك الأحقاد ، فقد
تضمنت مجموعة « الأقمعة المارة » أعمالاً

للمسرح الكثير فيها بعد بيراندلو ، بل إن الثالث أن هؤلاء المبدعين قد أقادوا غير قليل من عطاء بيراندلو ، لكي يحققوه ما حققوه من إنجاز ومن تطور . وأود أن أشير هنا إلى رأي واحد من النقد الإيجابي ، غداة عرض المسرحية التي أطلقت لشهرة بيراندلو العنان عالمياً : كتب أرنالدو فراتيل في جريدة « الفكرة الوطنية » معلقاً على عرض « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١١ مايو ١٩٢١) :

« إن المسرح كله ، في مضمونه الإنساني والأيدولوجي ، يتلخص ويضيق في هذا العمل الأخير الذي يعتبر أكثر أعمال الكاتب دلالة على فنه . إن شخصياته هنا تصرخ بحقيقتها العلبية ، وتبدو على الدوام تارة على إنتمائها بأنها مجرد عرائس وهمية ، إن الدراما تؤكد تصاعدها الضروري ، ضد أولئك الذين يحكموا عليها بأنها بنية عقبرية ، ولكنها تنفخ في مناج عقلائي بارد . إن التناقض بين عالم الحيا والابداع وعالم الواقع المسرحي ، بين معاناة الخلق الفني (أدباء) وبجسده في الفراغ المسرحي (عرضاً) ، تلك التناقضات التي اكتسبت الحياة المسرحية في « ست شخصيات » ، ليست تناقضات لاصرة حل مسرح بيراندلو ، ولكنها خاصة بكل المسرح . ومن هنا فإن « الكوميديا » تطرح مضمونها عالمياً ، بضاعت من لبعته نجاح بيراندلو في إبداع عمل مسرحي ، يدرس من خلاله المسرح ، ودعا يصل في هذه الدراسة « إنكار » المسرح نفسه . إنه عمل مسرحي غير عادي ، كلامي بذاته ... ثم يضيف : ولكن يصوغ بيراندلو نصاً درامياً كهذا في إقتدار ، كان لا بد من تمكن تقني نادر ، وعبقريّة نادرة ، عبقريّة مغلقة على وجه الخصوص . وإذا كان الجانب الأكبر من جمهور المسرح قد نجح مساء أمس في التفاعل مع العرض بسهولة نسبية ، في أحداث مسرحية غير عادية ، ونجح في تتبع أهداف المؤلف ، وهي أهداف واضحة في الغالب ، ولكنها ليست شائعة بما فيه الكفاية بسبب طبيعتها الفلسفية ، فإن ذلك قد حدث لأن عبقرية الكاتب كانت متغلة وحساسة عندما جسدت مسرحياً هدايات الخلق الفني ، ولهذا نجح في نقل هذا الإنحساس ، وهذا الإنفعال ، إلى جمهوره



ل. بيراندلو

أعمال الثلاثية طبعت مجموعات الأولى تحت عنوان « الأقتمة العارية » ، قبل أن تفصلها بعض دور النشر في مجموعة مستقلة قائمة بذاتها . ومنح بيراندلو في ثلاثية « المسرح داخل المسرح » محتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ، لأنه يقن إنجازاً لا يقل أهمية عن الإنجاز الذي تحدثنا عنه هنا ، ولقد تعود إلى هذه الدراسة في هذه أفر إن شاء الله .

لقد اعتظفت الآراء ، نقداً وجمهوراً ، حول توجهات بيراندلو الفلسفية والفكرية والاجتماعية ، بل والمعادنية ، وبوجه خاص قبل أن يحقق شهرته العالمية منذ عرضت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » في ١٩٢١ ، ولكن هذا الخلاف حول بعض التفاصيل لا يمل ، ولا يمكن أن ينال ، من تقويم بيراندلو كصاحب أعظم ثورة أدبية ومسرحية تحققت في النصف الأول من القرن العشرين ، وتظل تفرغ نفسها ، وتنتزج بمبادئها ونظرياتها ، وبوجه خاص فيما يتصل بالهوية المسرحية وتقنياتها ، حتى نهايات القرن العشرين ، وفي مواجهة علاقة من المبدعين المسرحيين أصحابوا

الحقيقة المرة سافرة أمام عينيه ، وأمام عقله الواحي ، فلا يملك إلا أنه يواصل أداء دور الجنون ، عن علم كامل وتفصيلي بما يجري أمامه ومن حوله ، مسدلاً إلى الأبد على ذاتيه قناع الأميراطور هنري الرابع (قناع منضبط ، مستقر ومجهد ، ثابت في التاريخ) لأن هذا الواقع المخادع في حقيقته ، أقل خداعاً وأكثر (حقيقة) من محاولة الدخول في صراع مع الآخرين من جديد حول مائدة الحياة التي تقدمت في حينها ، والتي لم تعد لها قائدة أو لدة أو متعة ، فضلاً عن أنها قد رفضت بواسطة الآخرين بعد أن التهموا ما عليها بشراة ونذالة .

ولقد ذهب بيراندلو إلى أبعد أحقق من لعبة الأقتمة التي تزييف الحياة الإنسانية ، فالتج في بعض أعماله المسرحية للتأخرة قضية الخداع بنفس منطق في إنكار الحقيقة ، فإخداع نفسه حيلة متغيرة ، يوماً بيوم ، خاضعة بساعة ، دقيقة بدقيقة ، كالحقيقة تماماً : إن الإنسان الذي يحاول أن يقيم حياته على خداع الذات ، وبالضرورة خداع الآخرين - سيجد نفسه حتماً في مواجهة لعبة أبدية ، أشبه بالظلال أو الحيات التي تظهر وتختفي ، دون أن يكون لها قوام ، أو ثبات ، أو وضوح ، إنها لعبة المرايا التي جسدت له الإحساس بالتقليص . وتتجلى هذه « التيمة » الأخيرة بشكل واضح في مجموعة « المسرح داخل المسرح » التي ضمنها ثلاثاً من مسرحياته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، Sei e personaggi in cerca d'autore ، و « كل على طريقته » ، Giacano a suo modo ، و « الليلة ونجمل » ، Questa sera si recita a soggetto (١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، ١٩٣٠ على التوالي) . وإذا كانت ثلاثية « المسرح داخل المسرح » تتالجج بجاليات فن الدراما في المسرح - أدباً وعرضاً - لتقن نظرية جديدة تسمى إلى تخليص المسرح ذاته من الزيت والتشويه باسم الفن الجميل ، فإن هذه الثلاثية لم تكن من إسقاط الأقتمة عن المجتمع الإنساني ، مع فرق واضح بين « الأقتمة العارية » وهذه الثلاثية ، هو أن البشرية في الثلاثية هي المجتمع المسرحي : مؤلفين وشخصيات خفية ومخرجين وممثلين وجمهوراً . ولذلك فقد ضمن بيراندلو

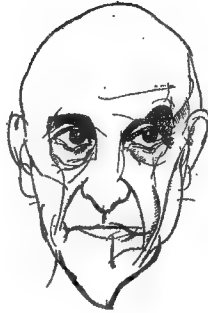
وبالقياسات موضوعة على الرسوم بشكل
عكسي، لكي يلاحظنا الجميع،
وأخيراً. ولكن هل هذه سلوكيات الحقيقة
(الأصل؟) لا. سيكون مبالغين. إن
الإنسان الحقيقي (الأصيل) لا يعرف حتى
أنه حقيقي. ولكنه في الواقع حقيقي لأنه
يرى العالم، ويرى الحياة، يهيمون
جديدة، وكما يرى يقول ويكتب، يقول
ويكتب كلمات جديدة، كلماته هو،
الكلمات الآخرين. وهو لا يفعل ذلك
عمداً. سادتي. إلى أقسم لكم أني لم أبدع
مسرحي عمداً. بل رعباً، على العكس،
أخفي لو لم أبدعه بهذه الطريقة، حتى
لا أسمع بعد ذلك أنه مسرح جديد. (٧)

لتلخيص

(١) لويجي بيراندلو في مصر

ربما كان تعرفنا في مصر هل أدب
ومسرح بيراندلو متأخراً بعض الشيء
عن انطلاقة شهرته في العالم، حيث
ترجمت أعماله في فرنسا وألمانيا منذ
العشرينات، وعرضت على المسرح
في العشرينات والثلاثينات، بل إنها
عرضت في أمريكا قبل وفاة
بيراندلو، أي قبل ١٩٣٦.

ولاشك أن مظهرنا، ورجال المسرح
عندنا، قد قرءوا بيراندلو، وقرءوا
عن بيراندلو منذ الثلاثينات على
الأقل، سواء في أوروبا أو في مصر،
بلغات أجنبية. ومن اليسير أن يثبت
الباحث المدقق ذلك من خلال تطور
الأدب المسرحي المصري، ومن
خلال كثير من الكتابات الأدبية
والفلسفية أيضاً. على إن الفضل في
تعريف القارئ المصري بأدب
بيراندلو ومسرحة يرجع إلى مؤسسين
ثقافيتين بهذا الحركة في أوائل
السبعينات، أما الأولى فهي مسرح
الحكم، الذي تولى تأسيس ونشر
مجلة للمسرح، التي نشرت كثيراً من
الدراسات والترجمات من بيراندلو،
وأما الثانية فهي المسرح العالي،
الذي أصدر سلسلة المسرح
العالي، وفتح الباب أمام القارئ
المصري للاطلاع على أعمال كتاب



ل. بيراندلو

وطبيب في في نهاية هذه الدراسة في
ذكرى بيراندلو، صاحب إحدى أعظم
الثورات المسرحية في القرن العشرين، أن
أترك يتحدث عن نفسه: «هأنذا هنا،
مسند للإجابة عن الأسئلة التي توجهونها
إلي، يفرض أن تكون الأسئلة مناسبة،
إما عن الأدب بروجه عام، أو عن المسرح
بروجه أضيق، أو—أيضاً—بالرغم من أنني لم
أفقد لأية مسؤلية فلسفية، بل المجهت
تبقى وإرادتي دائماً إلى إبداع الفن
فحسب، من واقع إمكانياتي لا من واقع
فلسفي، وبالتأكيد، فإنه يمكن استخلاص
المسرح الخاص الذي احتفظته دائماً في مواجهة
العالم، والحياة، من كل أحوال الإبداعية.
هنا المسح (الفكري)، الذي يبدو لي
عادياً جداً، والذي عبرت عنه بالطريقة
التي بدت لي مناسبة وواضحة، يبدو مع
ذلك للآخرين، غالباً، غريباً وضبابياً.
أبها السادة، سواء كنا حقيقتين أو لم
نكن، فإنه من المستحيل أن نكون
حقيقتين بالقوة. ومن يريد أن يكون حقيقياً
بالقوة، فإنه سيكون بالضرورة مبالغاً،
لا حقيقياً. إن الأمر لا يحتاج إلا إلى جهد
بسيط جداً لكي يبدو للناس متطرفين:
يكن أن يخرج في الخارج بأكميات متقلبة،

المتفرجين...» (٨) ويضيف الناقد الإيطالي
سلفيو داميكو في دراسة نقدية لمسرح
بيراندلو: «توجد في إحدى كوميديات
بيراندلو شخصية فنية لعنوا مجلس الشيوخ
(ساتور) تسلك في المسرحية سلوكاً
كثيراً. وشكى أنه عندما دخل مجلس
الشيوخ في إيطاليا فهو—حقيق—يمثل
نفس اسم الشخصية، وجه إلى بيراندلو
رجاء حي من شخصية مسفولة، بأن يغير
اسم شخصيته الفنية، لتلائم ملاعبات
مضايقة قد تقرب سوء التفسير. ولكن
الشاعر أجاب: «ولماذا؟ إن شخصيتي
مخلوق فني، موجود، أما صاحبكم فإنه
يعد في الحياة صغراً، ليست له شخصية،
غير موجود. كيف تريدون إذن أن تتنازل
شخصية موجودة وحية عن اسمها لآخر غير
موجود؟ إذا كان هذا الاسم يضاهي
صاحبكم عضو مجلس الشيوخ، فيغير
هو. ! إن في هذا المعنى كل بيراندلو.
فالتسبة له يمكن أن تتشكك في وجود
الإنسان الذي يمر في هذه اللحظة
بالشارع، ولكن الشخصيات الفنية
موجودة وحية وعائلة دون شك. إن
الحياة (الواقع) عند بيراندلو خداع، أما
الفن فلا، إن «الفن» عند بيراندلو،
حقيقة» (٩).

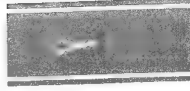
العالم ، ومن بينهم لويجي بيراندللو ،
الذي يعتبر الأستاذ محمد اسماعيل
محمد - فيا أعلم - أول من ترجم
مسرحة . وقد نشرت له تراجم
عديدة لأعمال بيراندللو .

(٧) قلعة بأعمال يراندلو المسرحية

أو عرضها :

(٢٩) تكريس صيد السفينة .

هوامش :



لويجي برانديلو في مصر

مصر في تاريخ الاستعمار

مظاهرها ، وتمتد شخصيات الفرد الواحد ، وعدم إمكانية التواصل بين الناس .

وفي مصر وجد برانديلو اهتماماً من المترجمين ، والققاد والباحثين ورجال المسرح على حد سواء وكان من أوائل من اهتموا بدواسته برانديلو محمد أمين حسونة الذي أصدر عنه كتاباً في سلسلة « إقرأ » تناول فيه حياته وفكره وعلمته ووفه الروائي والمسرحي وترجم له « نفس هذا الكتاب مختارات من قصصه القصيرة » ، إلا أن ما بلغت أنظارنا هو أن المؤلف يشبه برانديلو (بعمر الحيام) من الناحية الفلسفية ويؤكد أنها « يناديا » بالقضاء والقدر ، وبأن أساس الكون وهوي نظامه هو الجبر والاضطرار فالقدر في نظر كل منهما أزل ، والقضاء أعسى ، ولستأ موى آلات في يد الدهر ، تحركا كما تحرك الريح أغصان الشجر ، فليس لنا من إرادة ، ولا في وسعنا أن نستقل بأرأثنا ، وإنا نحن رهاط في رقعة شطرنج . »

رغم أراء المؤلف أن يقرب إلى ذهن القارئ العرف فلسفة « برانديلو » فشبها بفلسفة عمر الحيام في الحياة إلا أنها كما سبق وأشرنا تختلف عنها في جوهرها وجذورها .

وإذا كان الفضل يرجع لمحمد أمين حسونة في تعريف القارئ المصري بعالم برانديلو فإنه لم يستون تريد على العشر سنوات قبل أن يأخذ هذا الكاتب مكانه بين الأدباء العالمين المشهورين في مصر . ولعل الحقلة كانت مواتية حينما اضطلع المسرح بدوره كقناة جادة لنشر الثقافة في مصر ، وكانت تلك الهبة المسرحية في الستينات ، وحينئذ حظيت الترجمة باهتمام وتشجيع واسع ، من حيث أنها منافذ للعبوة وعيون على ركب الحضارة وعصمت سلسلة « روائع المسرح العالمي » لعل الأهل الفنية القيمة لكبار الكتاب المسرحيين العالمين ، وهكذا اتسع أفق المعرفة ليطلع القارئ والمترجم المصري على أدب أجنبي إلى جانب الإنجليزية والفرنسية ففرع المسرح الأتالي والإيطالي ، والروسي .. وغيرها من المسارح . نستطيع القول بأن برانديلو تمتع بهذه اللحظة المواتية .. وكان من أوائل من ترجمهم ، مترجمة مسرحية تمت شخصيات بحثت عن مؤلف التي ترجمها محمد اسحاق محمد محمد رقم ١٤ من سلسلة « روائع المسرح العالي » ، وصدرت سنة ١٩٦١ ، وسرعان ما سيطر برانديلو بفنه

الشعور ، كالحكم ، بحلله دون مشاركة ، وفنكك صورته ، ونتيجة لهذا التحليل يتولد شعوراً آخر .. وهو ما أحسبه أنا « الشعور بالقيض » . ولذا فيمكن القول بأنه في لحظة الإبداع الفكاهي يكون العقل مثل مرآة للشعور ، ولكنها مرآة « من ماء تلحي لا تملك في جذوة الشعور فحسب وإنا تنعص فيه فينطق » ليهيا ونشئة الماء هي الضحك الذي يبعث الفكاهي .

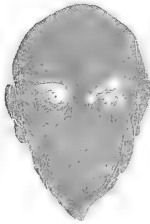
والمصوّر الأساسي الذي تدور حوله كل أعمال برانديلو والذي يجمع بينها جميعاً هو ثنائية الحياة والشكل أو البناء ، ويرى برانديلو ضرورة أن تأخذ الحياة شكلاً واستحالة أن تستغنى في هذا الموضوع يكن في حد ذاته . كما يقول « تلجر » - للتدليل على حداثة وعصرية أعمال برانديلو . فالفلسفة الحديثة ابتداءً من « كانت » تقوم على إدراك هذه الثنائية بين الحياة - وهي تلقائية مطلقة - ونشاط خلاق . والاندفاع دائم نحو الحرية . والبناء أو الأطر التي تسعى إلى احتوائها ، وتصظم الحياة بهذه الأطر والأشكال مرة تلو الأخرى قسبها ، وتلجها لتمضي فيها . ويبدو الواقع أمام برانديلو بدرايمية العميقة ، وهذه الدراما تمثل في الصراع بين عرى الحياة الأولى والثياب أو الألفسة التي يتطلع البشر إلى تنقيتها بها . وصتاوين أعمال برانديلو تمكس هذا الصراع وهذا المزج مثل الحياة العارية ، والألفسة العارية . ومن ثم فالأوضاع التي تتدور حولها أعماله هي نسبية الحقيقة ، واستحالة الوصول إلى جوهرها وما يكن وراء

ترجم صلة برانديلو^(١) بمصر إلى أكثر من خمسين سنة ، في سنة ١٩٣٢ قام بزيارة لمصر بدعوة من مدرسة الليسي الفرنسية بالاسكندرية لإلقاء محاضرة في افتتاح موسم نشاطها الثقافي الذي اعتادق أن تنظمه سنويا .

واسفرت زيارة برانديلو لمصر أربعة أيام من الرابع عشر إلى الثامن عشر من شهر ديسمبر ، قوبل خلالها بالترحاب والتكريم سواء من مدرسة الليسي أو من الجمعيات والندبات الإيطالية والمصرية ، والبولين الإيطاليين بمصر ، وتحمل لنا جريدة « جوردالي دوريني » وهي جريدة إيطالية كانت تصدر بالاسكندرية خبر وصول برانديلو وقفاصيل زيارته وقاءه في القاهرة والاسكندرية .

ومن المعروف أن برانديلو كان^(٢) متعدد المواقف فقد بدأ حياته شاعراً ثم أجه إلى القصة القصيرة والرواية والمسرح . وترجع شهرته في العالم إلى كتاباته المسرحية ورغم أن قصصه القصيرة ورواياته لا تقل أهمية عنها . وكان لبرانديلو إلى جانب ذلك دور كبير في الحركة الثقافية في إيطاليا فقد كتب منذ شباه في كثير من المجالات الثقافية والأدبية .

ولكي يفهم قارئ برانديلو أعماله المختلفة لابد له أولاً من أن يعرف مفهوم برانديلو عن الفن وذلك من خلال بحث كتبه عن الفكاهة L'Umorismo وضع فيه خبرته ونظرة للفن والحياة . فالفكاهة عند برانديلو تقوم على « الشعور بالقيض » . في لحظة الإبداع الفكاهي : يظل العقل حاضراً في مواجهة



ل. بيراندیو

شخصيات كتاباته ، قد كون لغته شكلاً تمييزياً بخاصة به ، قولاه العبارات المشكورة ، والاشارات والإعادات ، والتراكيب اللغوية اللاحقة التي تتوافق مع إيقاع المشاعر المكتونة أكثر من توافقها مع تقاليد لغة الحديث أو الكتابة . « وهذا ما يفسر لنا استخدام « بيراندیو » الواسع للألفاظ المتعجب استخداماً خاصاً تنفرد به كتاباته وذلك فيما يخص بموقعها في الجملة أو بدلاها غير المألوفة في اللغة الإيطالية والتي لا بد وأن تستمدحها من سياق المعنى .

هذه كلها خصائص تستلزم جهداً من المترجم لا يستهان به عند نقل هذا العالم اللغوي المسقط إلى اللغة العربية ، مع الالتزام بقواعدهما الأصلية . ووضوح تراكيبها وبجمال صياغتها . ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المترجمين قد اجتهدوا في ترجمة العنوان الذي ذكرناه كمثال لاختلاف الصياغة لكن يتحاشوا أشكالا لم يألفها القارئ العربي ، مع أنهم احتفظوا بالكثير من مفهونه . والمعاون كما وضعه المؤلف يقول هكذا : (إن بلما لکم) ، صيغة غريبة ولا ريب على الأذن العربية ، إلا أن الأذن الإيطالية أيضاً لم يكن قد ألفتها قبل بيراندیو . فهو يؤكد حداثة فنه في اللغة التي يستعملها ، وليست هذه هي المرة الأولى التي يفتاحي فيها . بيراندیو لقراءة مختار غريب ، فله مسرحيات تحمل « جملة حوار » كاملة عززاً لها . وفي إختيار العنوان تأكيد وتجسيد بل وخلصة ما عتوف يأتني به القارئ بين صفحات الكتاب ، ومن ثم يبدو أن بيراندیو أراد أن يبين القارئ أنه يصعد الترفل على عالم لم يألفه من قبل هو عالم نسبية الحقيقة . فبعد يضع القارئ أمام رؤية موضوعية مشروطة بأعري

قصص بيراندیو الشهيرة وهي تلك التي ياجو كويشي وجاري نشرها الآن ضمن مجموعة مختارات روائية إيطالية مترجمة .

ومن هذا العرض السريع للاهتمام الذي حظي به بيراندیو . لدى مترجمينا كان يسيراً علينا أن نلاحظ تعدد المترجمين لمسرحيات بعضها وفي حيز زمني ضيق وأنه يستثناء بعضي الرابع من حيث أنه اسم شخصية قارضية لا ليس فيه ، فلان من يقرأ عناوين مترجمات بيراندیو ربما انحطط عليه الأمر أحياناً وظن أنه يصعد قراءة مسرحيتين مختلفتين بينا الأمر لا يصمد كونه تناول مترجمين اثنين لمسرحية واحدة . ولأخذ على سبيل المثال مسرحية *Cost e vi pare* فقد ترجمها كامل صليب ١٩٦٣ تحت عنوان الأمر إليك بيتا ترجمها محمد اساميل محمد ١٩٦٧ بعنوان حسب تفكيرك ، كما وأن سعد أردش قد أشار إلى نفس المسرحية معنوياً بإياها لكل حليفته وذلك في تناوله لحياة بيراندیو وخصائص فنه في المقدمة التي كتبها لترجمة سعد الدين وبنة التي سبق وذكرناها : قواعد الماززة .

ولعل هذا التباين الواضح في التعبير يشير إلى مشكلة الترجمة الأدبية إلى العربية بوجه عام ، ومشكلة ترجمة أعمال بيراندیو بوجه خاص ، فهو كاتب مجرد ، تفلر على التقديم ، لا يؤمن باستمرارية شكل ثابت للحياة ، « فالحياة تدفق وتتحول مستمر » ، وعلى هذا فأحداث وشخصيات ولغة رواياته تجسد رؤيته هذه للحياة . ولعلنا نجد في تحليل « كورادو سميوني » ، وهو من أهم نقاد بيراندیو ، ما نختص به في هذا المجال حين يقول أنه « قلما يستعمل عناصر اللغة العامية أو اللهجات المعروفة في الإيطالية ، ويبدو أن كلا من

ونكره على إتمام محمد اساميل محمد فائحه زمناً طويلاً ، حتى ارتبط اسم المؤلف والمترجم ارتباطاً وثيقاً في أذهان المهتمين بمسرح بيراندیو في مصر ، فقد ترجم له ما يقرب من عشرين مسرحية ، نشر منها قرابة اثناس عشره نذكر من بينها ، فنبلا على سيق ، مسرحية الليلة ترحيل ، والميرة سنة ١٩٦٥ ، مرنى الرابع ٦٦ ، حسب تفكيرك ١٩٦٧ . كل شيخ له طريقة ٧٧ .. الخ .

ولا يكاد يمر الوقت على نشر أول مسرحية لبيراندیو حتى يسهم مترجم آخر ، كامل صليب ، ويقدم للقراء مسرحية بيراندیو الشهيرة والتي يتالع فيها الكاتب قضية الحقيقة وكيف أنها ليست واحدة بالنسبة للجميع بل تختلف باختلاف الزرى فهي تبدو للمرء في شكل ما وفي نفس الوقت يراها غيره بشكل آخر وقد أعطى عنواناً لهذه المسرحية الأمر إليك ونشرها ضمن سلسلة الألف كتاب في سنة ١٩٦٣ . وما هو جدير بالذكر أن محمد اساميل محمد ترجم نفس المسرحية تحت عنوان آخر .

ويبدو أن مسرح بيراندیو قد جذب مترجمين آخرين إلى الاهتمام به فظهر هذه المرة سعد الدين وبنة لأخذ مكانه في مصاف مترجمي بيراندیو ويشر في سلسلة « روائع المسرح العالي » في عدها الخامس والسبعين الصادر في سنة ١٩٦٥ مسرحية *Il giuoco delle Parti* وقد فضل أن ينشرها تحت عنوان قواعد الماززة .

وفي يناير ١٩٦٥ قدمت مجلة المسرح في عدها الثالث عشر النص الكامل لترجمة مسرحية « هنري الرابع » التي قام بترجمتها وكتب مقدمه لها د . طارق عبد الوهاب . إلا أنه لا يكاد يمر عام واحد حتى يأتني القراء بغنى المسرحية وقد ترجمها محمد اساميل محمد وقدم لها ونشرت في سلسلة « للمسرح العالي » لسنة ١٩٦٦ م .

غير أن هذا النشاط للموسر في نشر أعمال بيراندیو الترجمة في السينات قد أحبطه قرة سكون نسبي وإن وجدت مترجمات لم تعرف بعد طريقها إلى النشر مثال واجب الطبيب ومتر العرايا وموطن الآخرين وهي لسعد اساميل محمد وكلها مسرحية وأما الأمر غير جاد ترجمة كاتبة هذا المقال . مع هذا فأعمال بيراندیو من رواية ومسرح لا تزال تشغل دأري الأدب في مصر وما هو محور مرقس يقوم بترجمة إحدى

ذاتية، ولن تصحق الأولى إلا الثانية، التي أود أن يعطينا إيماناً أكثر فحتم بها عبارته وإيماناً في الاهتمام وضعها بين قرابين وكأنه يقول إن الأمر أوالشيء.. أي شيء ما هو إلا كما يراه الإنسان. ولا كان هناك تباين في العنوان فطبيعي أن نجد نظيره في متن الترجمة فالتنقل من لغة شعب إلى لغة شعب آخر وعصاة في الأعمال الأدبية يشابه كثيراً التنقل من لغة فن إلى لغة فن آخر. مثل نقل رواية إلى غشية المسرح أو شاشة السينما، فالتنقل يتحقق بالضرورة من خلال تفسير الناقل ورؤيته للعمل نفسه.

ولذكر هنا ترجمتين من الإيطالية لقرتين من أحد مشاهد مسرحية واحدة. قتي ترجمة كامل صليب الأهرام إليك نقرأ هذا الحوار للفتاة دينا، ابنة المستشار وهي تجيب على إتهام خلطها لها بالفضول حينما سمعت وراء البحث من معرفة حقيقة. السيدة «برتسا» هي هي ابنة السيدة «فرولا» أم الزوجة الثانية للسيد «برتسا»:

لاوديزي : آه، طبيعي، حقاً طيس لديكنا شيء آخر تفضلته
دينا : لا، اسمع يا خالي الحبيب : فأنت يجلس هنا، ولا يملك ما يعلقه الآخرون من حولك.. حسنًا.. سأعرض عليك الأمر. ها، ووقو هذه المنضدة أمامك، أجي! لأضع، بكل ثبات.. لا، لن أضع الرأس المشقوق لذلك السيد هناك.. لا شيء سوى حذاء الطاهية.

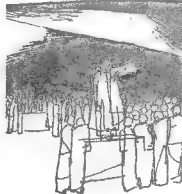
بينما نقرأ في ترجمة محمد اسماعيل محمد، حسب تقديرك الصياغة التالية:

لنري : آه، طبيعي فعلاً: لأكرم قاضيين

دينا : لا، اسمع يا خالي، حتى لو كنت لا تفتت إلى ما يفضل الآخرون من حولك، فم جئت أنا ووضعت على هذا المنضدة الذي أمامك بالذات، وبدون أدنى خطبة.. أو بسحنة هذا الصفق ماذا.. حذاء الطاهية مثلاً.



ثم حوارك ملموسة في الصياغتين رغم التزام المترجمين، فالأصل كما كتبه «بيرلديلو» ويضاج في بعض جزئياته إلى تفسير، حيث يعتمد على الإشارة أكثر مما يعتمد على التعبير الواضح. هنا إلى جانب أن الحديث كما هو في الأصل يعكس تلقائية لا تحكمها أصول اللغة بقدر ما توجهها أساسيس ومشاعر الشخصية التي تتحدث : دينا ينهمها خلطها بالفتاة بينا المشكلة تشغل حيزاً، في تفكيرها وتفكير أهل السيد كاليا، ولهذا فهي تحاول أن ترد عن نفسها الإتهام وتل نفس الوقت تحاول أن تشعر خلطها المادي، غير المكثرت كيف يمكن أن يثير أمراً، غير مألوف، مثل مسألة السيد، «برتسا»، فضول الناس، وعلى هذا فهي تتدرج في حديثها معه من توبة مائدة ودودة إلى أن تصل إلى شيء من الحيلة، ثم في محاولتها البحث عن شيء يمكن أن يفرض نفسه ويجذب انتباه أقل الناس فضولاً، لا يسفها خيالها، وإن كانت مشاعرها تتأجج حقاً، فما تكاد تمر بمخيلتها سحنة ذلك السيد، أي السيد «برتسا»، حتى تلتقط صورة مثيرة



جداً وهي حذاء الطاهية على المنضدة أمام السال. وفي محاولة لنقل ما أراد بيرلديلو أن يقوله يمكننا أن نصيغه على النحو التالي:

لاوديزي : آه، طبيعي بالتأمل : فليس لديكنا ما تفضلته.

دينا : لا، بل انظر يا خالي العزيز. انت تتحى جانباً هنا دون أن تفتت لما يعلقه الآخرون من حولك. حسنًا.. آلي أنا، وهنا على هذه المنضدة الصغيرة، الموضوعة أمامك، أضع لك، دون.. ما.. احسن ط.. راب.. لا، بل وعلى وجهي سحنة ذلك السيد الذي يستحق الشق.. أضع ماذا.. حذاء الطاهية مثلاً.

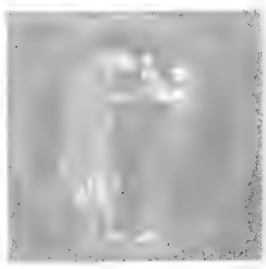
ولقد راعينا في الصياغة الاحتفاظ ليس بمعاني التلميحات والألفاظ وحسب ولكن الاحتفاظ كذلك بترتيب أجزائها كما وردت في الأصل مع عدم حذف أو اختصار أي من عناصرها حتى لا تفقد إيقاعها وأثرها على القارئ، «لاوديزي»، فيبتسط مستطراً كما هو وارد في النص.

وعلى هذا فقد اجتهد المترجم المذكوران رغم ما بالنص الأصلي من صعوبة تعلم على المترجم الأول منها أن ينقل الجزء الأخير من الحوار نقلاً سليماً، وبهذا فقد كان محمد اسماعيل أكثر توفيقاً.

ولتحقق اختلافاً آخر في الترجمة كما يوضح في المثال التالي. قتي ترجمة كامل صليب نقرأ : لاوديزي : حقاً! أية تصورات غير مقبولة هذه! فلاشك فإن هناك، نتيجة لحظه، أو لحظتها، أو حتى دون أن يفتي! أعدهما، لا بد وأن هناك تناقضاً في الطابع، ومن الطبيعي، في مثل هذه الحالة..

بينما يترجم محمد اسماعيل هذه الفقرة كما يلي:

لنري : كلما! خيال كخيال السلاحف! هل من الصعب أن تصور أن اختلاف المزاج، عندها أو



وللتطور المرتق للأشياء . وتؤكد الدراسة كذلك أن أعمال بيرانديللو المسرحية هي ترجمة أدبية للوحات تشكيلية في تجريدية تعبيرية .

وتربط د . نهاد صليحة أيضاً بين بيرانديللو وعالم الفن التشكيلي ، فقد وجدت في مسرحية ست شخصيات بحث عن مؤلف أصديق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التشكيلية . وتؤكد أن بهله المسرحية « كوميديا في طور التآلف » يحاول بيرانديللو أن يعطم التصور التقليدي للفوتوغرافي للواقع ، ويعمل في فكرة ليكشف لنا مستوياته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة مستنداً إلى فلسفة التشكيين وتؤكد الفكرة نسبية الأشياء واستحالة المعنى المطلق لها .

وتؤكد د . نهاد صليحة أن المسرحية لكونها « في طور التآلف » كأي عمل تشكيلي تنطوي على امكانية التفسير المتعدد ولا تدعي لنفسها معنى مطلقاً . وهي تشكئية كذلك إذ أن بيرانديللو يفتت الواقع إلى مستويات متعددة ، تتصارع وتتلاحم بهدف ربط هذه المستويات بالمفرض الذي يحدد نفسه في أحداثها .

ومن بين عرجائه المسرحيين الذين اهتموا بالكتابة عن بيرانديللو نذكر سعد أردش الذي يحدثنا عن « الأفتحة العارية » فيبين لنا كيف تشابه لغة شخصيات بيرانديللو وتشابها كذلك في الشكل الاخلاقي لتصرفاتها وفي الزمن التي تعاني منها : فهي شخصيات يترقبها قلق داخلي وكلها تقريباً « تنطق » ولغتها عصبية ، كثيرة القطيع ، غاضبة بالقلق والأسى ، وهي لغة تعكس الطبيعة القاسية الجامدة ، للشخصيات الشبيهة بالعراس الحشوية .

وتناول سعد أردش بيرانديللو من زاوية أخرى كمفخر مسرحي وتؤكد أن بيرانديللو هو من أكبر الكتاب الذين أعادوا للمسرح ظاهرة المؤلف الفرج ، وللأحظاظ الخارجية الطويلة الدقيقة الكثيرة التفاصيل في النص يجعل من بيرانديللو عرجاً لمسرحياته حتى لو تناولها بالاعراج آخرون .

وإذا كان جمهور القراء في مصر قد أباد واستمتع بأعمال بيرانديللو سواء من خلال الترجمات أو الدراسات ، فإنه عرف بيرانديللو أيضاً من قرب على شاشة التلفزيون وعلى خشبة المسرح ففي عام ١٩٦٢ قامت جمعية أنصار التشثيل والسنيما بتقديم مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف على مسرح

حديث غاملاً ، ولم يستعما بيرانديللو بأي من علامات الترقيم فلما تطلى بجبالاً أوسع للاجتهادات المختلفة .

وبينا تصرف كامل صليب بعض الشيء في الصياغة دون المساس بالمعنى نجد أن محمد امناحيل غير المعنى كذلك .

ومن الواجب علينا أن نقول أن مثل هذه الجهات لا يجب أن تعصب على المترجم فهي لم تؤثر تأثيراً كبيراً على مجال العمل كله ، ونجس المترجم أن تقلل عالم بيرانديللو الخاص إلى القارئ المصري والعربي . وينعكس هذا في الكتابات التحليلية والتفدية التي كتبها دارسون مصريون احتياداً على هذه الترجمات .

وكما وجد بيرانديللو استجابة وشغفا من المترجمين المصريين حظي أيضاً باحترام وتقدير نقاد ودارسين لم شأنهم في عالم الأدب والمسرح فقد رأى د . رشاد رشدي في قصصه القصيرة يمثل في قصة الحرب التي ترجمها له نموذجاً لكامل البناء الذي يشتمل على المقومات الأساسية للقصة القصيرة

وقد أول د . ريزي مصطفى اهتماماً كبيراً لدراسة مسرح بيرانديللو . ففي عام ١٩٦١ أجرى بحثاً عنوانه « مناظر مسرحية تجريدية لثلاث مسرحيات حديثة » تناول فيه مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف وأكد أن أعمال بيرانديللو ليست أمجاداً فلسفية تهدف إلى التغيير ولكنها رؤية إنسانية مدركة لحياة ومشاعر الانسان في قالب جديد يعطى رؤية لظاهر الأشياء وباطنها ، الحقيقة والوهم ، مما يعطى الصورة الحقيقية لحياة الانسان في قالب تعبيرى أساسه التشثيل والمقارنة والغاء الزمان والمكان

عنده أو عندهم كلهم وصل إلى حد التناثر مما أدى إلى ...

ويمكننا أن نلعب من نفس الفكرة بصيغة ثلاثة فصول :

لاوديزي : حقا ! ياله من غيال محمود ! يصعب علينا أن نتصور أنه من جرأه خطأ صدر مناه ، أو أنه قد أو حتى دون أن يخطئ ! أيا منها - تولد تناثر في الطابع ، ولذلك ، وحتى في هذه الظروف ..

ولاوديزي هنا يتكلم على طريقة تفكير ابنة أخته ، وهو الشخصية التي ظلت طوال المسرحية تسخر من تصرفات المحيطين به ويقت وسطهم ثابتاً بينا الجميع يتخبطون في مضيق الحقيقة . وفي المقدمة التي يقدمها محمد امناحيل لهذه الترجمة يقول : « يقو لنذكرى (...) بدور السفسطائي في جمع الاثنين ، فهو لا ينقطع عن توجيه الأسئلة . وعن اخراج من يتحدث معهم ويفصح لجملهم ... » ولذا فإن الأرجح أن حديثه هذا لا ينحصر به دنيا فقط بل الجميع ، جميع الناس .

وحسب تركيب الجملة في الأصل الايطالي ففاعل الجملة غير محدد وفي هذه الحالة يمكن أن يكون المرء أو الإنسان أو دنيا أو الناس أو نحن بنى الانسان . ثم أن خبيث التهيئة هذه تناولها كامل صليب في صيغة الاتيات بينا ترجمها محمد امناحيل في صيغة استفهام . وحيث أن الجملة لم تكتمل ، لأن دنيا تناولت

الجمهورية في المدة من ٨ إلى ١٧ يونيو، من اخراج محمود السباع وتشكيل نخبة من أفضل الممثلين مثل نسيمة وصفي وعصمت توفيق وعصمة توفيق وكامل يوسف.

وبالعلاج بيرانديللو في هذه المسرحية قضية فنية هامة وهي قضية الشخصية حين تتغلغل من خيال الفنان «حية، خالدة»، فلا يمكنها الوقوف على خشبة المسرح لتضع من مأساتها مباشرة بل لابد من خرج بيوتا للظهور وتسل يسجدوا إلا أن الشخصيات حسب عرضها بيرانديللو في هذه المسرحية لا تجسد نفسها في أداء الممثلين، فالممثلون رغم براعتهم أعطوا الشخصيات - حسب رؤيتهم - شكلا مختلفا عن حقيقتها. وهنا أبرز مرة أخرى ثنائية الحياة والشكل التي طالما أثارها بيرانديللو في كتاباته. وقد كان لعرض هذه المسرحية أصداؤه الواضحة، فخلقت جوا من الاهتمام المكثف بالكاتب وأفكاره وموضوعاته وقضية كتابته وغير ذلك من مقومات الكتابة والعرض المسرحي حتى أن الناقد فؤاد دوارنة، في حديثه عن عرض المسرحية في مصر، وصفها بأنها «مغامرة فنية تستحق التقدير والتأييد» ووجه الدعوة لفرقتها المسرحيين وخاصة من درس منهم في الخارج لتفقد هذه المسرحية من ناحية الاخراج والتشثيل.

وقد حظيت المسرحية كذلك باهتمام محمد مندور فكتب عنها تحت عنوان «ست شخصيات: درس نظري وتطبيقي» أنها تقدم «درسا عميقا نظريا وتطبيقيا عن حقيقة المسرح وحقيقة الحياة، مركزه هذه الحقيقة في الشخصيات وكيفية خلق الممثلين لها وواجب الممثلين في الاحتفاظا بما يحقيقها، وهي لذلك تصدر من المسرحيات الصعبة الاخراج. كما أنها تتطلب جمهورا خاصا من المثقفين، ويصح القول بأنها من مسرحيات الجلب». ودعا يكون عرض المسرحية في القاهرة لفترة وجيزة يرجع إلى أنها مسرحية صعبة تحتاج إلى جمهور خاص، وليس هذا بالغريب فقد حدث لها عند عرضها لأول مرة في إيطاليا أن أثارت الدهشة والريبة ولكنها استطاعت فيما بعد أن تحوز إعجاب الجماهير والناقد وفتحت أبواب الشهرة العالمية أمام بيرانديللو.

وقد قدم المعهد الثقافي الإيطالي في ٣١ يناير سنة ١٩٧٢ عرضا لمشاهد من مسرحية «ذو الزهرة في لاه» قام باعدادها وأداها كرم مطاوع واشترك معه في العرض عدد

من الممثلين وقد لاقى العرض نجاحا وتقديرا من جمهور المثقفين.

وفي الموسم للمسرحي ٧٨-٧٩ تم عرض مسرحية هنري الرابع على مسرح الطلبة من اخراج وأفت التوروي وبطولة جميل بروسوم وليل سعد ونخبة من شباب مسرح الطلبة. وهذه المسرحية تتالع موضوع الجنون كحل تتخلص به الشخصية من مآلاتها ولكن هذا الحل يفتل، فكل كل الحلول التي يضعها بيرانديللو لشخصيات مسرحياته.

وقد أشاد النقاد بأداء البطل جميل بروسوم وبالاخراج الذي عكس بأمانة نظره بيرانديللو وظفنته كما أشادوا بالتيكوير المسرحي المتميز لتورزي السمن.

ولكن ما يشد انتباهنا حقا هي تلك الصورة التي خرج بها النقاد والمعلقون عن شخصية المستشارين الأربعة المزيين والدكتور «جيتوني» الذين تحولوا إلى «مهرجين متعطلين يتبادلون النكات والقفشات ويتظاهرون هنا وهناك بلا مبرر» وكأنهم شخصيات وأقنعة في ملهة مركبة (كوميديا ديلاز)، وقد يكون الخرج قد تأثر في هذا ببعض الممارات التي وردت على لسان هنري الرابع والتي يصف فيها مستشاريه بأنهم مهرجون أحياء، فألبسهم أقنعة «الكوميديا ديلاز» التي لم يقصدها بيرانديللو.

ولم يقتصر النجاح الذي لاقاه بيرانديللو على المحرمات والدراسات التي دارت حول فكره ومسرحه والعروض التي قدمت له، بل إن فكره وتقنيته المسرحية عنه قد أثرت في واحد من ألح كتاب المسرح المصري وهو الدكتور يوسف إدريس. ومن هذا التأثير كتب د.



د. بيرند

لويس عرض مؤكدا أن الفرافير وكذا المهرلة الأرضية بهما تأثر كبير بيرانديللو. فلي الفرافير «يعن علينا (الكؤل) أنه لم يفرغ بعد من خلق رواية السيد والفرفرو...» ويؤكد أننا «هنا الذي يمكن أن نقول أن الفرافير هي مسرحية «شخصيات» تتحان من أدوار بعد أن تركها المؤلف بمجرد أن غلظتها على خشبة المسرح (...)» وكتب لها «فكرة مسرحية» لا أكثر من عكس الأشكال الذي أوتفها فيه بيرانديللو». ويؤكد الدكتور لويس عوض كذلك أن العلاقة بين الحلم والحقيقة والتداخل بينهما في الفرافير إنما هو تابع من تأثر يوسف إدريس ببيرانديللو، ويمكننا أن نؤكد نفس الشيء «بالنسبة للمهرلة الأرضية فهي مغلقة في جزء كبير منها» بالحلم البيرانديللي.

والآن والعالم كله يحفل بالذكرى الخمسين لوفاة بيرانديللو فلنأمل أن نرى في القريب إحدى أعماله على خشبة المسرح وأن يواصل الشخصيون في الأدب الطغلة وفي المسرح ترجمة بقية أعماله المسرحية والرواية.

هوامش:

- (١) ولد بيرانديللو في مدينة أيمبره بميلاني في ٢٨ يونيو ١٩٧٧ وتوفي في روما في ١٠ ديسمبر عام ١٩٣٦ - حصل على عضوية أكاديمية العلوم عام ١٩٢٩ وحل جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٤.
- (٢) بيرانديللو كان يحب الاكاج فقد كتب خمسة حوارين مسرحية، و٢٦ قصة قصيرة، و٧ روايات وكتابة الأربعين مسرحية.
- (٣) د. وفاد رشدي، عن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٥٩.
- (٤) د. ناهد سلحفاة، للمراسل المسرحية المعاصرة، القاهرة ١٩٨٢.
- (٥) سعد أردش، من المسرح الإيطالي منذ البدايات وحتى المحاسبات، القاهرة ١٩٧٧.
- (٦) سعد أردش، المسرح في المسرح العالمي، الكويت ١٩٧٩.
- (٧) فؤاد دوارنة، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، جريدة لسان، ١٧ يونيو ١٩٦٢.
- (٨) د. محمد متوفى، في المسرح العالمي، دار نسيمة مصر، القاهرة ١٩٧٤.
- (٩) فؤاد دوارنة، هنري الرابع والبرانس الحية والسقط، مجلة صباح الخير العدد ١٢٠١ في ١٩٧٩/٨/١.
- (١٠) د. لويس عوض، ثورة والأدب، دار الكتب العرب، القاهرة ١٩٦٦.

برانديللو رساما

وهذا الإحساس الذي يثير مشاعره نجده قد
رصده أيضا على لوحاته فإبتكمت ثارة شاعرية
تتسم بالفوض . وثارة أشد ذات أسلوب
وصفي يتسم بالوضوح الشديد .

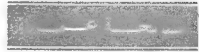
وقد أبدع برانديللو ما يقرب من خمسة
وثلاثين لوحة . . . نرى على سطوحها برانديللو
ابن الطبيعة أو ابن الكاوس كما كان يطلق على
نفسه . . .

والكاوس هي المنطقة التي ولد بها وهاش فيها
طفولته وشبابه وهي كلمة مأخوذة عن اليونانية
وتعني الفوضى .

وسجل لوحي برانديللو ابن الكاوس بفرشاته
الأماكن الطبيعية التي هاش فيها فنجد هناك
لوحة « غابة الصنوبر » بمدينة فياريجو ولسحة
زيتية « ليلنا أميد وكليه » ثم لوحة « شاطئ
شاليه » قام برسمها عام ١٩١٩م ثم لوحة
« كامبيلو تشيلو » ورسمها عام ١٩٣٦م
ثم هناك عدة لوحات تمثل القديس مارشيللو
حامي مدينة بيسويا وهناك لوحات زيتية مثل منظر
لمجموعة من الأزهار ورسالة جمدا برانديللو
ليوسلها إلى اخته لينا .

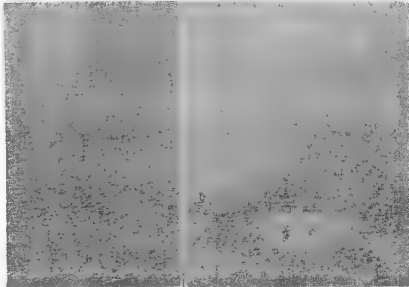
ومن خلال هذه اللوحات نستطيع . . .
برانديللو بدءا من تجاربه الأولى حتى تنس إلى
لوحاته الناضجة التي أبدعها في سنوات نضجه
الفني . وأيضاً أبدع برانديللو في فن
« البورتريه » فنجد له بورتريه قد قام برسمه
لنفسه وهو في سن الشباب في لوحة زيتية . .
أيضا هناك بورتريه لزوجته قام برسمه في الفترة
بين ١٩١٠م - ١٩١١م بالزيت ثم هناك بورتريه
بالزيت في الفترة من ١٩٠٩م - ١٩١٠م وآخر
بأسنيل على ورق قام برسمه عام ١٩٤٩م
وكلاهما لابن فاوست . وهو فاوست برانديللو
الذي ورت حب الفن التشكيل عن أبيه وأصبح
فنانا تشكليا مشهورا والذي يعتبرونه في إيطاليا
من أهم إبداعات الفنان لوحي برانديللو التي
تركها وأهداها لإيطاليا وللعال أجمع

وأهم ما يميز المعرض هو ذلك الكشف عن
موهبة جليلة يمتلكها برانديللو بجانب ما يمتلكه
من مواهب متعددة فبرانديللو لم يكن فقط
الكتاب للمسرحي والروائي والشاعر والنقاد بل
كان فنانا تشكليا أيضا ، يمتلك موهبة الرسم
ويتم بها حيث لم تكن تمثل له مجرد تسلية أو هواي
بل مارسها وعشقها وأبدع فيها وإن كانت
شهرة كاتيب مسرحي قد طغت على شهرته
كفنان تشكيل وقد عبر برانديللو عن موهبته
خلال لوحات تشكيلية تتسم بالعبيرية . .
والتأمل لأعماله في مراحله التشكيلية المختلفة
يدرك هذا التنوع الشديد والإختلاف الواضح في
إنفعالاته الزاجية . . والإكتشاف الواضح لكل
ما يتخلل ويدور بأعماق الفنان . وكذا كان
برانديللو يجمع في كتاباته المسرحية والأدبية بين
الوضوح الكامل الذي يتسم بالوصفية
والفوض الشديد الذي كان يدور حول
التسللات العميقة عن ما هي الحقيقة وهل هي
مطلقة أم نسبية .



في الذكرى الخمسين لوفاة الكاتب المسرحي
الإيطالي لوحي برانديللو أقام المركز الثقافي
الإيطالي بالقاهرة بالتعاون مع « مركز الدراسات
البيروانديلية » بإيطاليا وبالتعاون مع بلدية
أجرينجو بجزيرة صقلية مسقط رأس برانديللو
أيضا معرضا يضم أعماله تحت عنوان
« برانديللو الإنسان الكاتب الرسام » .

وقد ضم المعرض لوحات فوتوغرافية تصور
الأماكن والشخصيات التي لعبت دورا في حياة
الفنان الإيطالي . وضم للمعرض أعماله الأدبية
من مسرحيات وروايات وقصص قصيرة قام
بكتابتها . كذلك ضم المعرض كل ما كتب عن
برانديللو من دراسات مختلف اللغات . .
وترجمات لكتابات بالعديد من اللغات الأجنبية
ومنها العربية . .





رجل في القلعة

تأليف: أبو العلا الساموني
إخراج: محمد أردوش

محمد علي في قلعة القوي

د. نهاد حليقة

بعد رحلة كفاح فنية طويلة أثمرت ما يروى على عشر مسرحيات نجح الكاتب المسرحي أبو العلا الساموني في انتحار قلعة المسرح القومي الذي يعرض له هذا الموسم مسرحية درجلى في القلعة.

وربما لم يكن رجل وقلعة الساموني ليصل إلى قلعة القوي ويغرض سلطانه عليها لولا معونة قلعة أخرى من قلاع الإخراج الشاذة في مصر هو سعد أردش. إن هذا الفنان الكبير الذى يجتمع بين الخبرة العميقة، والتجربة العريضة، والحيوية الفكرية النابضة، والذي يثبت لنا أن رصوخ القدم لا يفي التمسك أو التوقف عند مرحلة بعينها أو أساء بعينها - هذا الفنان (الذى تقابله دائما في كل العروض الشبابية التى تابعتها بكل حنان الأبوة وجمل من الشباب) لا يفتأ يبحث عن المواهب الشابة في عالم الكتابة المسرحية ليضع ورأها فنه، ويدفعها إلى القمة، ويثرى حياتنا المسرحية. وهو في هذا الصدد يذكركنا بالمرحز والممثل المسرحي الإنجليزي الدائم الجاهزية (لورانس أوليفيه) الذى دفع الكاتب (جورج أوزبورن) إلى الأسماء عظماء حين اختار أن يقدم ببطلية مسرحية له (The Entertainer) - وكان (أوزبورن) يعد في بداية الطريق - كما يذكركنا بعمل وخرج إنجليزي عظيم آخر هو (جورج جيلجود) الذى تمسك رغم تدريبه الكلاسيكي لمسرح (هارولد بيتز) وسامح في بناء مجد هذا الكاتب العظيم الإنجليزي.

ومعا لا شك فيه أن عودة سعد أردش إلى القوي بعد عودة نبيل الأنسى في عرضه السابق لميل السلطان يؤكد لنا نجاح سياسة السيدة سميرة أيوب في استقطاب العناصر الإخراجية الكبيرة في المسرح المصري (إلى جانب تجميع للواهب الإخراجية الشابة مثل عصام السيد الذى استقطب القوي عرضه عجيبي على خشبة).

وقد اختار سعد أردش لعرضه مجموعة من المواهب المتميزة - الراسخة والشابة - تجمع يوسف شعبان الذى يقوم بدور محمد علي وسليوى محمود (زوزيت)، ونبيل الحلفاوى (عمر مكرم وصالح حفيد عمر مكرم)، وممدت مرسي (ديوان)، ومسمرة عبد العزيز (زينب شقيقة صالح)، وعالم الدخلى (إبراهيم باشا)، وحسن المعدل (عمرو)، ورشدي المهدي، وفانيك العزب وغيرهم. ويصمم موسيقى العرض الموسيقار الشاب علي سعد الذى أثبت شموخ موهبته الموسيقية في عرض الطليعة الفصل عمل واليصل يصل، ويصمم الديكورات والملابس الفنانة سامية خفاجي.

وللتجسّد رحلة الساموني الدرامية يتلمس بوضوح معالم رؤية فكرية وفنية متماسكة تستقي مادتها من التاريخ المصري والعربي، القديم والمعاصر، الرسمي والشعبي، وتتشكل بينها من خلال منطق الجندل الدائم بين طموح الفرد

وطموح الجماعة من ناحية، وبين المثالية الشجيرة والذاتية الجماعة من ناحية أخرى، وبين البدا والتحقق أو النظرية والممارسة في ضوء متطلبات الطرف التاريخي من ناحية ثالثة. والجندل الذى تتشكل من خلاله رؤية الساموني الدرامية هو جندل أو ديالكتيك حقيقي لا يتخذ صورة الصراع البسيط بين توتين متنازعتين تنفى أحدهما الأخرى، بل جندل يسعى إلى اتحاد الأضداد في صيغة دوامية تقوم على مبدأ المفارقة (التي تجمع بين الشره وتقيضه في آن واحد)، وصيغة فكرية ترى الحلم الفردي جزءا مكمل وأساسيا في الحلم الجماعي، وترى في تحقيق حلم الجماعة الضمان الوحيد لتحقيق حلم الفرد إلى واقع مستمر.

وفي مسرحية درجلى في القلعة يمجّز الساموني في فن الكتابة المسرحية معادلة بالغة الصعوبة هي التوصل إلى رؤية إنسانية عالية الدلالة عن طريق المعالجة المتعمقة لتجربة تاريخية عالية عمدة. فالمرسحة تعرض لكفاح الشعب المصري إبان ثورات القاهرة التي أدت إلى تنصيب محمد علي واليا على مصر في أوائل القرن التاسع عشر. ولكن الطرح الدرامي لهذا الكفاح يستلهم بصوره واضحة كفاح الشعب الفرنسي إبان ثورته في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وبصورة مستمرة تفصال الشعب الإنجليزي إبان ثورته الجمهورية في النصف الأول من القرن السابع عشر. كذلك يقدم النص المسرحي تحلقا مضمرا بين شخصية محمد علي ودوره في تاريخ مصر وشخصية نابليون ودوره في تاريخ فرنسا باعتبارهما تيميرا وتجهيدا لنموذج متكرر في حياة الشعوب هو البطل الفرد الذي يقود ثورة الجماعة بأفنه، فني يده ثم يجد به طموحه الفردي وتطلعه إلى السلطة المطلقة عن تحقيق دوره التاريخي الواحد. كذلك يقابل النص فشما بين دور ومصر مصر مكرم في علاقته بالأشراف في مسار الثورة المصرية، ودور وعلاقة (أوليفر كرومويل) بنواب البرلمان الإنجليزي الذين أطاحوا بالملكية ثم أعادوها. إذ يتجسّد رفض عمر مكرم تولى السلطة إلى السلطن - عن طريق التضاد - يقول (كرومويل) للسلطة ولليدا ثورت الحكم لأبائه رغم رفضه القلب الملكي، تحمى الإسماعيلية للضمونة في النص إلى مناداهم فلكونا عيانة الأشراف في مسرحية الساموني بخيانة البرلمان الإنجليزي وتوايه من قلعة الطليعة المتسلطة للثورة الجمهورية بعد موت (كرومويل).

إن هذه الاستعارات التاريخية المضمرة في النص توسع أطر الدلالة للحدث التاريخي للحل بحيث يصبح رمزا عالميا لتجربة مشتركة في حياة الأمم والشعوب. وكان الساموني يصور من خلال الصراع والجندل التاريخي بين عمر مكرم ومحمد علي مواجهة فنية خيالية تكسر حدود الفترات الزمنية بين نابليون الفرنسي

القلمة (الحاكم الفرد - محمد علي)



ويخص هذا المثلث مسار الأحداث في المستوى الزمني الذي يمثله . وفي هذا الصدد نلاحظ :

١ - صعود محمد علي إلى القمة كحاكم فرد مكان خويشيد بحيث يتم وفيه بصورة ساعرة عن القاعدة في عزلة القلمة .

٢ - فتحت قاعدة التحالف الفاعلة نتيجة لغياب عنصر والشعب الذي كان حاضرا في المثلث السابق .

٣ - استبدال محمد علي كبطل رومانسي ثائر بعمر مكرم مما يحقق فكرة والنفس التي كانت تتهدد محمد علي في البداية تحقيقا دراميا ساعرا يطابق بين ذاتية محمد علي ومثالية عمر مكرم .

٤ - تحالف الأشراف مع الحاكم الفرد . وبعد موت عمر مكرم تعود إلى المثلث الأول (في المستوى الزمني الثالث) الذي بدأت به المسرحية ، والذي يطابق بين محمد علي وعمر مكرم كتصوير للبطل الرومانسي الفردي الثائر الذي تمزله فريدته عن الناس والواقع (أي تولى به إلى المنفى أو إلى القلمة وكلاهما استراتيجيتان دراميتان لسجن الذات أو سجن الفردية العقيمة) .

إذا فصنا مطبات الزوايا الثلاث للمثلثات في تتاليها الزمني بدءا بالمستوى الزمني الأول وهو الثورة الشعبية قبل تولي محمد علي الحكم نستخلص أن المنطق الذي تحكم في مسار التاريخ كما تطرحه المسرحية هو :

١ - عقم الثورة الفردية الذاتية أو المثالية (المتشلة في الزاوية اليمنى من المثلثات الثلاثة) فهي تؤدي إلى المنفى والعزلة والمجزر عن الفعل .

٢ - حكم الفرد (المتشلة في الزاوية العليا) يولد أنظمتها محالة (في ظل هيمنة النزع الرومانسي التي تقند الفردية) ، وينتهي دائما باستبداد الشعب من قبل قوى أجنبية .

٣ - في كل الأحوال (أي في المثلثات الثلاثة) لمحاظ طبقة الأشراف (الطبقة المتوسطة) على موقعها وترتبط بعلاقة المصلحة مع الحاكم .

إن المثلث الإيماني الوحيد الذي يمثل كل ضلع من أضلعه علاقة إيجابية - سواء كانت علاقة صراع أو اتحاد - هو مثلث العلاقات إيان الثورة الشعبية التي سبقت تولي محمد علي

وإذا كان الشكل الرمزي التبادلي للسلمة هو الشكل الهرمي الذي يمكن تشبيهه بالمثلث الهندسي ، فإن هذا الشكل يمثل أيضا - في ارتفاع واحدة من الزوايا فوق الآخرين - الفكر الرومانسي الذي يسعى إلى رفع الذات فوق القاعدة أو رفع الحيال فوق الواقع - أي إلى الإطلاق من قاعدة واقعية إلى أفاق مثالية خيالية فردية تتمثل في الزاوية الوجيهة في قمة المثلث - مثل القلمة فوق الجبل .

إن المثلث ذا العلاقات التبادلية هو الشكل الأساسي الذي ينظم أجزاء النص وعلاقاته الداخلية ومستوياته الزمنية على الوجه التالي :

في بداية المسرحية يتشكل مثلث العلاقات التالية :



فعل قمة الهرم تتركز القوى الإستراتيجية التي يهيمن على محمد علي وأشراف مصر ونرى أن الخط الذي يرمز إلى علاقة الخوف والمصلحة بين محمد علي والأشراف لا يحمل فاعلية أو إيجابية تجاه هذا التحالف كما تبين لخطوط المتقطعة .

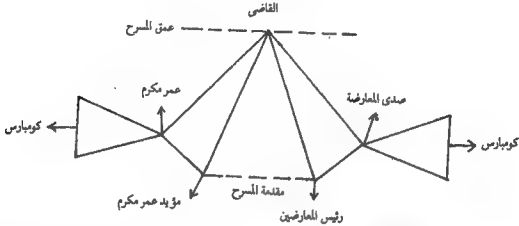
ولكن اللعبة المسرحية التي تتم داخل المسرحية تكشف لنا العلاقات التبادلية المختلفة التي أفرزت مثلث العلاقات السابق الذي تبدأ به المسرحية وتنتهي والذي يرتبط بالمستوى الزمني الثالث في المسرحية - أي بالزمن الحاضر الخيالي في عالم المسرحية . إن اللعبة المسرحية تبدأ من البداية - أي من المستوى الزمني الأول وهو المرحلة التي سبقت تولي محمد علي الحكم وتكشف لنا مثلث علاقات القوى التالي :

القلمة (الحاكم الفرد - خويشيد)



ثم تنتقل المسرحية داخل للمسرحية إلى المستوى الزمني الثاني - مرحلة ما بعد تنصيب محمد علي تطرح مثلث العلاقات التالي :

وقد أدرك سعد أردش بحسه الفني الرفيع أن المثلث هو مبدأ التشكيل في هذا النص وسأول إبرازيه بدرجة عالية في الحركة المسرحية . فالتشكيل الحركي في أي لحظة من لحظات العرض يمكن تجريده هندسياً إلى مثلث أو عدد من المثلثات المترابطة . ففى مشهد الجلسة الوطنية التي يقرر فيها الثوار بقيادة عمر مكرم عزل خورشيد عن الحكم يترجم سعد أردش موقف الجماهيرين ما بين مؤيد ومعارض إلى تشكيل بصري بلغ يمكن تجريده هندسياً إلى مجموعة من المثلثات المترابطة على النحو التالي :



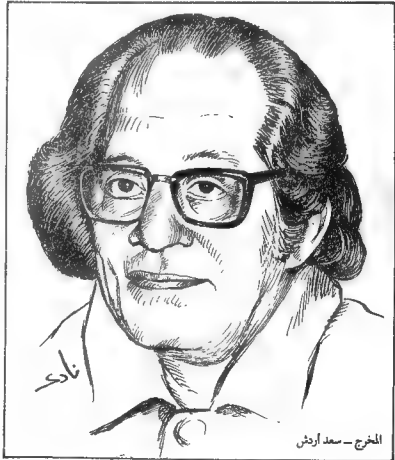
وللى جانب هذه الترجمة الحركية البليغة للشكل الهندسي الأساسي الذي يتظم عناصر وعلاقات النص يبرح سعد أردش في تأكيد مستواه الزمني المختلفة وعصر اللعبة المسرحية الواحية فيه عن طريق توظيفه للموسيقى خاصة في المشهد الذي يمرض فيه عيروس ملايس العرض المزمع على المخرجين وعن طريق استخدام ديكور تجريدي في إظهار الحارجي يوظف بعض المزيّنات الواقعية داخله . ورغم درايته التامة بالفرنسية والإيطالية لم يتحلى سعد أردش على لفته الأصلية أو بتجاهلها بل بسله جهداً فائداً وعناية كبيرة في «البروفات» لتجيد لغة النص سلامة بنائه وترجيحه المسرحية .

لقد كان الممثلون جميعاً على درجة عالية وتمييز في الأداء وخاصة قطبي العرض يوسف شعبان ونيل الحلقاوي إلى جانب ملحد مرسى (الذي يلق جهداً كبيراً في اغناء غنة ظه لمصلحة العرض) وحسن العدل ، وشالدي ، والرقية الحلة سميرة عبد العزيز ، والفنان الراضخ رشدي المهدي والفنانة الراضفة سلوى محمود .

وأخيراً فهنا العرض بنصه وإخراجيه ومثليه يعبر لنا شملة أخرى متوجهة على طريق تصحيح مسار المسرح المصري نحو نهضة مسرحية شاملة ●

مثلث «الزوج والزوجة والعشيق» متمثلاً في محمد عل وزوجته باسميته وجاريته للقضلة . وهناك المثلث الذي يتظم علاقة إبراهيم باشا بزينب وصالح (امتيازهم الجليل الجديد) ثم المثلث العاطفي الذي يجمع بين زينب وإبراهيم باشا وطيف زوجها الراسل والذي يماثل المثلث الذي يجمع بين محمد عل وصالح وطيف عمر مكرم . ثم هناك مثلث علاقات البلاط الذي يجمع بين خيران وتايبه عيروس والوصيفة التي تقوم بدور الجارية للشوكة في اللعبة داخل اللعبة - أي مثلث التابعين .

الحكم . وقد كانت هذه الفترة بحق هي فترة التوهج السوجلة في تلك الأونة التاريخية . وتلحظ أن العلاقات الإيجابية في هذا المثلث ترتبط بفكرة وجود الشعب الذي تلحظ غيابها بوضوح في المثلثين التاليين . إن المثلث هو التشكيل الهندسي الأساسي الذي يتظم كل العلاقات الأساسية والكاملة في نص أبو العلا الساموني . فإذا فصلنا العلاقات المختلفة التي تربط بين شخصيات المسرحية وجدناها جميعاً تشكل وفقاً لفكرة المثلث . فهناك في البداية المثلث التقليدي ،



المخرج - سعد أردش

من ملك كتيبة

الجنوبي

عبلة الرويني



تخليق د. محمد أبو دومة

تأخذنا كاتبة في سفر مع المصادقة
ولودة والمطاعة يبدأ منذ اللحظة
الأولى للقائها بشاعرها الجنوبي
المشاكس عام ١٩٧٥ حتى يوم
السبت ٢١ مايو ١٩٨٣
رحل فارسيها بعد كل مواركة
... المزمومة والمتصورة ... هادى
الوجه ... وتركها تتشهى الهدوء
ولا تستطيعه .

تحت عنوان مختلفة قدمت
الكاتبة معزوفتها بلغة طيبة وإن
مازجتها .. حدة الانفعال .. ففى
سرد تجربة حياتية مختصرة تتناول
الجزيئات الخامة التي ترسم بها
ملاعب الشاعر الداخلية والملازمة
من رؤية عين عاشقة حتى إن
تشتدت سليمة معينة فلاد أن
يقطب الندى .. مبردا الذى
تتصدق .. بكلماتها كله .. أنه يحول
تلك السلية إلى أسر واجب
الوجود ليظل الرمز قدسياً لا يمس

والذى لا شك فيه أن التقريبا
فكرتياً وفلسفياً من رمزها تحد
لاصقاق الوجداني الكامل يبعثنا
لاكتف بما كتبه عنه موقف
المجادلين أو المتفرعين كما أن هذا
الكتاب الذى يدخل في إطار
التجزيات اللغوية .. لعلنا إنسانية
من نوع خاص يفرض علينا ليوه
بوصى كامل دون تدخل للشفقة
فيه فإن رمزها كما عرفناه نحن أبناء
جيله لم يكن يقبل أن يكون
موضوع شفقة حتى وهو في أشد
حالات صراخه مع الحياة
والفوت .. هو دائماً .. ويتجس في
صرخته المجرع فوق الفراش
الحشن .. هو ترجمان الحرية ..
وهي حلمه الذى لم يفارقه لحظة
في حالات اليقظة .. ومن قبلها

الخفيفة والأوجه الغالية ..

وأني له هذا اللقاء مكتسباً
لقد ظل طوال عمره باحثاً جتياً
دون كل .. زائده الذى يتقوى به
في رحلته بحثه الفلسفية هو الاشتباه
وهو يدرك تماماً بأنه يسمى وراء
الحال .. وإن كان أنقاؤه بالموت
لقد حقق له نصف الاشتباه ..
لقد ظلت الأوجه الغالية ..
غالية ..

ويجىء كتاب (الجنوبي)
للاستفادة عبلة الرويني حول
واحد من فسران الكلمة الشريفة
الشاعر الكبير .. أمل دقل ..
أنشودة عشق تحمل كل معنى
التبل والوفاء منصحة من جوهر
الصديقية والزوجة والحية الحبيبة .
حيناً يعطفا حشقة إلى تفنق
مشتغل في مطور كتابها ، يبرقا
معها إلى لحظات اشتغال دائم
أيضاً ..

في هذا الكتاب الذى نشره
بالتأخرة والذى يضم ٢١٦ صفحة

في يوم حزين من شهر مايو
١٩٨٣ أثناء فترة دراسي في
بوابت حاصمة البحر لتجاني
وجبه في الصفحة الأولى من
جريدة الأهرام مقلداً بنى الوطن
له ..
فكيت الغربة ..

وسكيت تالط
الأصحاب ..
ولم أملك غير أن أضاقرى
العزاء ..
ثم سكت ..

— مرمز كانت تقترفيه إلى
ذاكرتي أسماء الأصغاه ..
وكلماتهم من حين لأخر ..
قتريني .. حتى وإن كانت تنصح
بالقسوة والمراة ..

هل تريد ليلاً من الصبر؟

— لا ..
الجنوبي يا سيدى
يشقى أن يكون
الذى لم يتكه
يشقى أن يلاقى التين

كان يصرخ بتواصل لا يمل .

• •

أيتها الناس كونوا أناساً
في النار ،
وهي النار التي يتكلم بالحق
إن الجرح يظهرها الكبر
والسيف يصفله الكبر
واخير يصفجه الروع
لا تدعوا ممدانية الماء
بل ممدانية النار
كونوا لما يحب المشتبي
والقلب .. الحجارة (



كل ذلك يفرض علينا قبول
دفقات الكتاب دون مناقشة
النتج الذي اتجه الكاتبة في
تشكيل بناياته .. وهو وإن كان
ترجمة ذاتية فقد اشتمل وجهة
نظر ذاتية تقوم على تشرح
الذات والتي هي لب الموضوع
نفسه .. ولما ليس أماناً ولكن
يصد هذا الكتاب أو البطاقة
الهداة من المحبوبة إلى فارسها
سوى العرس البسيط لغواء
والذي يركز دائماً على عاود شق
من المحبة .

• •

«هناك : خلفنا شروق
أرشف نفوس الصباحية
من بنها الهوى
وأقرأ الطالع »

• •

تناول الكتاب بصديق شريفة
زمنية من الوضع الثقافي في
مصر .. من خلال علاقات
الشاعر أمل هتقل بأصدقائه شعراء
وقصاصين وثقاة .. ومن الوضع
الاجتماعي بكل سلياته وإيجابياته

.. وقد كشفت سطور الكتاب
جانباً غير معروف من عطاء
أمل .. هو العطاء الثرى في
مكتباته لما .. وفي بعض
الدراسات التي لم تنتشر .. ليقف
أمل أمامنا شاعراً وثائراً وناقلاً .

• •

وكواحد من أبناء الجنوب
مفله فلم يكن غريباً على ما
تحدثت به الكاتبة عن خصال
الجنوبي التي كان يتبع بها الشاعر
ولم يتخل هنا بل ويصر على
تليفيها في الحالات التي تتطلب
وجودها .. فقد أعادتني الكاتبة
إلى الجنوب بكل ما فيه في ..
الفصل الذي عنوانته به
(جمهورية الصديق) .

• •

«جاءت القرية جميعاً لخصياتنا ،
أمل إليهم يخرجون على»
أيتها إني فرعون بك
«كان أمل سعيداً بوجوه وسط
أهله وأقاربه ،
«إن الفرح لم يهرباه يوماً ، حتى
إنه تقى لو بعد به الزمن هناك أو
تولفت عنه هذه العواطف والى
هنا المكان ..»

• •

لكن الزمن لم يتبد 11

توقفت 11

ووصل أمل .. ليكرس أحد
صروح الشعر .. ويضاف إلى
جراح الكلمة الثيلة جرح
جديد .

وصل أمل هادي الريحه ..

وظلت رفيقة رحله ..

تضيئ الهدوء المتشعل

« أنى أنكم من صميم علاقة
الحب بك .

أنى أنكم من الوصول الى
مرجعك عبر مرافقات عامة
علاقة لابد من توافر ثمن
ولما كرها .. أنى أنكم من الجرح
الذي يجامى يوم تأنم حارباً
منه ، ثم استيقظ به للقاءك ..

.. أمل ! إننا استنرجح .. ليس
قطر انتصاراً للحب .. ولكن
انتصاراً لانتصاراتك »

وتزوجت المحبة بالقارس
الحبيب - ليبدأ رحلة حبيب
جديدة من نوع آخر .. وما
أروعها رحلة عذاب .. صوبتها
الكاتبة عليه الرقيب - بالزمن من
رحبها المتصور - أصدق تصور

كشفت لنا من أشياء عرفناها
وعشناها ولكن حاولنا تناسيا
فكناك كلاتها الجراح من
جديد .. وكأنها تقول تناسوا ..
ولكن تذكروا أيضاً ..

• •

« كان تعلقها في داخل أمل هو
الرؤية الباطنية (الباطنة) لرجل
للتناقضات الى فرضها الوقت ..
فوجدناه ودوقاً حياً .. مشاكساً
متنبأ طامعاً وطعماً .. وفلسفياً ..
وناقلاً .

• •

«مباركات الصيكة
كانت هي الصليبة الوحيدة
في جلوس الوحيدة
فوق قصود الشعر المتشعبة ،

[illegible]

قضايا نقد

ترغیب و تادیب
تجارت و معاش

اللغة الشعرية
الشكاكينون الروس

عرض: أحمد طه

• الأول :

معاينة الكيفية التي تم فيها
التضكير بالأدب والنقد في القرن
المشرين لتكوين فكرة صحيحة
عن الأدب والنقد.

: ۱۰

تحليل التيارات الأيديولوجية
الكبرى لهذه المرحلة ومعرفة أى
موقف أيديولوجى كان أكثر
رسوخاً وتمسكاً من المواقف
الأخرى.

بعض آخر ، فهو يسعى إلى
الواجهة العلمية - في الأحوال
القضية - بدون الإقطاع عن
العلمية ، وهو يحاول مراجعة
أفكاره أو أولاً عن طريق ممارسة
نقد ذاتي صريح وواضح في
محاولة لإشراك القارئ معه
وذلك بهذه الجلس بين القراء ،
مكتملين - وبين الكتاب -
مكتملين -

لم قدم كلمات ميخائيل باخيتن
إلى اللغة الفرنسية أيضاً ،
بالإضافة إلى كتبه وأبحاثه العلمية
ومنها :

- الأدب والدلالة
- ماهي البنية
- مدخل إلى الأدب الفنتازي
- شعرة النثر
- نظرية الرمز
- أنواع القول
- الرمز والتأويل
- ميخائيل باخيتن المبدأ
- الحوار .

وفي كتابه الأخير : لقد
التفت ، ، يذكر تودوروف القصد
من كتابة مثل هذا الكتاب بأنه
معالجة موضوعين متداخلين :

كتاب «فقد البقاء» لـ
فردريش هوبس، يتناول منهجاً
عاصراً في الكتابة النقدية، يخلط
فيها ما هو فكري وعلمي، بما هو
نمائي وذاتي، فهو سيرة حياة
فكرية، تتجاوز فيها التناقضات
والأكاذيب، بدلاً من الأخذ
بالواقع الخيبي، وتقع أهمية
هذا الكتاب في ما يطرده مؤلفه
التي أبقى أكثر من ربع القرن
لأننا ومنكمراً وإحداً في الحق
الوطئ للبحوث العلمية في
فرنسا، وسير مركز الأبحاث
للحقوق، فقد ارتد فردريش
في مسار الدولة وتعود للغة
والأدب في فرنسا منذ عام
مهاجر في عام ١٩٦٣، فمن
طريقه عرفت فرنسا تنصوص
الشكليات الروس كما كتبها
رواجا، في كتاب بعنوان
«نظرية الأدب» التي لم
توزعها بالمرح، وتتم له

وتعطوفة الكتاب تتصل في مراجعة تودوروف لكثير من الأفكار التي تحمس لها في السابق بما يذكرنا بشواهد عديدة سابقة لخل هذه الرماحيات - أو النقد الذاتي الفكري - بسبوع من كبار المفكرين والنقاد والفلاسفة منهم : سارتر - ألبورتس - جازودي وأخير تودوروف، مما يشكل « ظاهرة » في الفكر الفرنسي خاصة ، والأوروبي عامة ، تشمل مختلف ترواح المعرفة بداية من الأدبيات السياسية وانتهاء بالأفكار الفنية والفلسفية .

• • • الفكليون الروس :

رغم أهمية تراث الشكليون الروس ، بإعتباره الأساس المنطقي لإنجازات المعلم السلافية ، ولتأثيره البهيمية في القرن العشرين ، ورغم أن أفكارهم مرهنا ما انتشرت في سائر حقول العلوم الإنسانية - وخاصة العلوم التي تدور اللغة والأدب - إلا أن تصويهم الأصلية ظلت مجهولة ، حتى في موطنها لعدة عقود ، حين تم بثها - بعد تطورها - في الستينيات في الاتحاد السوفيتي خاصة في جامعة «لنن» ولعل ذلك في أمريكا على يد «رينيه ويلك» و«أوسكار وارن» في كتابهما «نظرية الأدب» ١٩٥٦ ، ولما فرسا تم التعرف على تصويهم مباشرة من طريق تقديمها وترجمتها بواسطة «توليان تودوروف» في كتاب فهم مجموعة من أهم الاتجاهات الشكلية التي كتبها رواد الحركة من أعضاء حلقة موسكوف السلافية التي تكونت ١٩١٥. وحلقة سانت بطرسبرغ «لينينجراد» ، وكان كتاب تودوروف بمحتواين «نظرية

الأدب» أيضاً وصدر بالفرنسية عام ١٩٦٥ .

• • •

تودوروف والشكليون الروس :

في كتابه «نقد النقد» - رواية تلم - يمد تودوروف التعرض للشكلية من خلال الفصل الأول من الكتاب وعنوانه «اللغة الشعرية» - للشكلايين الروس [، حيث يوجه إليهم نقداً مريراً ، واصفاً أيامهم في البداية بـ « هذه الحياة الخاصة » وهو يرى لنا أن موقفه منهم مر بثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : اكتشاف أنه يمكن الحديث عن الأدب بطريقة مبهمة ، غير موقرة ، مبتكرة ، وذلك من خلال التعامل مع « الثقافة الأدبية » [وقد قائل هذا الاكتشاف إلى البحث عن تصويهم الوحيد نال الأحرار ولم يكن ذلك دائماً أمراً سهلاً] ثم إلى ترجمتها إلى الفرنسية [.

المرحلة الثانية : الإقصاد بأن كتاباتهم تعبر مشروفاً « نظرياً » على ذلك التكوين يتناول « الشعرية » في اللغة والأدب وأن كان غير متمسك بسبب اشتراك أكثر من مؤلف في كتابته .

المرحلة الثالثة : بدأ تودوروف ينظر إلى الشكلية « كتظاهرة تاريخية : لم يمد مضمون آرائهم هو الذي صنف ، وإنما معتقدهم للمدخل وموقفهم في تاريخ الأدب لروحيات » [.

وفي هذا الفصل من كتاب « نقد النقد » يبنى « تودوروف » هذا المنظور تجاه الشكليون « قاصراً أياد على جزء بسيط من نشاطهم ألا وهو تصويهم للأدب أو بالأحرى - كما يقولون - « اللغة الشعرية » [. ورغم ما نفسه أديباتهم من الصريفات المبددة للشعرية .

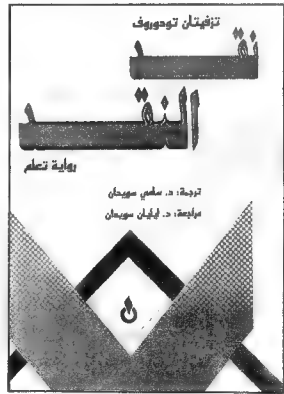
يسعرض تودوروف مقولات الشكليون من تعريف اللغة الشعرية التي يقدحها « جاكوفسكي » بأنها « التي

تراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خفي (رغم أنها قد لا تتزلزلاً) غامساً ، وتغطي المشتتات الأساسية بقية مسطرة ، لأن اللغة الشعرية تجد تبريرها (وبالتالي كل كينيتها) في ذاتها ، إنها ذاتها غاية ذاتها ، ولم تعد وسيلة ، إنها إذن مسطرة أو أيضاً ذاتها الغائية كما يعرفها « شكوفسكي » قائلاً : « تتميز اللغة الشعرية عن اللغة الثرية بالطابع المحسوس لتكوينها ، ويمكن الإحساس بالظهور الصوتي أو للظهور التلقيني ، أو أيضاً المظهر الدلالي للفظ وأحياناً ليست ببنية الشكليات هي المحسوسة وإنما تركيبها ، انتظامها » .

ويقال « تودوروف » على هذه الصريفات للغة الشعرية قائلاً : « أن القول بأن الشعر لغة مسطرة أو ذاتية الغائية ، يرجع إلى إصطلاح تعريضاً وطنياً : بما يقوم به أكثر من تعريف ما هو عليه ، لأن الأشكال التي تتبع هذه الوظيفة أن تحقق ؟ وباد لأى شيء يبرى التصرف إلى لغة تجد غايتها (وقيمتها) في ذاتها ؟ » .

ويتساءر « تودوروف » مع الشكليون ، فيألي بإجابات - من واقع كتاباتهم - على تساؤله السابق ، حيث يرى الشكليون أن اللغة التي لا تميل إلى أي شيء خارجها هي اللغة التي ترفض للنقني أو لغة ما بعد القول ، وفي هذا الصدد يقول « جاكوفسكي » [في الفكرة الأكاديمية المنظمة ، تصبح الأصوات موضوع انتباه ، إنها تكفي عن قيمتها المنطقية ، ويتميز في الحقل الواضح للرمي] .

ويود « تودوروف » قائلاً : ولكن مع تلك اللغة التي ترفض للنقني مع ذلك لغة ؟ ألا يند انحززال لغة إلى موضوع فيزيالي



خالص طمساً للسمعة الأسامية فيها ، باعتارها صوغاً ومضى ، حضوراً وحياءاً في الوقت نفسه ؟ ولماذا نحسر انبعاثنا بما ليس إلا ضجة وحسب ؟

لم يرد « تودوروف » حجة أخرى لنفسه مقولات الشككين فيقول : تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية . إن العمل الشعري هو خطاب زائد الأثر ، حيث يتغلب كل شيء فيه ، بفضل ذلك نظر إليه بذاته أكثر من كونه مجرد إيجاز آخر .

ولا يكفى « تودوروف » بذلك بل يرد مقولات الشككين عن اللغة الشعرية إلى أصولها في جاليات « كانط » و« كارل فيليب موريتز » و« شلنجر » و« أوبست » بلهلم شليل - « سالي » أباهم عصري الجدة والإبتكار ، ويورد هذه الفقرة لـ « شليل » تأكيد فرهيته :

« كما كان الخطاب ثورياً ، كما فقد نبرته الغنائية ، والتصرف على التراطيف الجاف ، إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك ، وبالتالي ، كي يملأ الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته ، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي ، وأنه يخدم في نتائج زمني محدد يروض آخر ، عليه أن يشكل نتاجه الزماني الخاص ، على هذا النحو وحسب سيتم إخراج الممتع من الواقع وسيوضع في تعاليف زمني غيبي ، وسيلدرك تقريباً مستقماً من التباينات ، وزناً في الخطاب نفسه ، من هنا هذه الظاهرة للجدعة لسان الذي يتخلص من قصد ، في ظهوره الأكثر حرية - عندما يستعمل ككلمة صرف - من طابعه التحكي الذي يسيطر عليه بصلانية من ناحية أخرى ،

ويضع لقانون غريب ظاهرياً عن مضمونه . هذا القانون هو الوزن ، الإيقاع ، النظم .

لم يعيد تودوروف نسب الشككين - مرة أخرى - إلى الرومانياتيين ، ويرى كذلك على ذلك أن جاكسون في كتاباته الأولى كان يورد دائماً اسمين مفتاحين لهذه المرحلة من حياته الفكرية هما : مالارميه ونوفاليس ، وهما من عمد الرومانياتية سواء لحاليات الأول أو كولات الثاني التي أُنست للأينبولوجية الرومانياتية .

يخصص تودوروف الجزء الثاني لبيان مدى تناقض أفكار الشككين وتصرفاتهم للفن ، ليمد أن بين مدى تمسكهم بالشكل كوسيلة الإدراك الفن ودراسته يعود إلى القول تطبيقاً على أفكار « شكسوفسكي » بهذا الخصوص :

« مهما يكن الأمر فلا يبدو إطلاقاً أن شكسوفسكي ينته إلى أنه لم يعد بإمكان وظيفة الفن هذه لتجديد ادراكنا للعالم أن تتألف مع ذاتية الغائية ، أو غياب الوظيفة الخارجية للميز أيضاً للفن . »

ويورد تودوروف « مطلقاً » مركزياً « لشكسوفسكي » يصل هذا التناقض الذي يميز الظروف الشككين :

« لتأدية الإحساس بالحياة ، للشعر بالشيء ، ولكي يكون الحبر حبراً ، وجد ما يسمى الفن ، أو غاية الفن هي إعطاء إحساس بالشيء كتركيا وليس كتنوير ، وإن نجح الفن هو نتيج التعبير ونتج الشكل القصير الذي يزيد من صعوبة أو مدّة الادراك ، لأن غاية سيرة



الإدراك في الفن قائمة في هذه السيرة ذاتها التي ينهي إطلاقاً . فالفن هو طريقة إحساس بصورة الشيء ، ولا يهم للفن ما قد صار .

ويعلق تودوروف : كيف نعتبر الفن أداة للإدراك ، وفن الغائية في نفس الوقت ؟ إلا إذا اعتبر الفن كأداة إدراك ليس لها هي أن تكون مدركة . وإذا ما أصبحت سيرة الإدراك هدفاً مجد ذاتها (بفضل صعوبة الشكل) فإن إدراكنا للمشروع لا يزيد . بل يتقص . ويعدنا يذكركنا تودوروف بنسب لـ « جاكسون » يرى فيه نوعاً من الخلاصة للموقف الشكلكي يتعلق بتعريف اللغة الشعرية أو الشعرية :

ما هي ضرورة ذلك كله ؟ لماذا ينهي التشديد على أن العلامة لا تخطط بالشيء ؟ لأنه إلى جانب الوعي المباشر بالتناقض بين العلامة والشيء [ا هـ] هناك ضرورة يوعي مباشر بغياب هذا التناقض [ليس] ، ولا يمكن تلاق هذا التعارض ، لأنه بدون تناقض ليس هناك من مجال لاشتغال المقام ، لتلاصق العلامات ، وتصبح العلاقة بين القوم والعلامة أوتوماتيكية ، يتوقف جري الأحداث ، يتلاقى معي الواقع ... إن الشعر هو الذي يصوننا من هذه الأوتوماتيكية ، من الصلابة التي

يبدد صيغتنا للحب والكراهية ، للسمر والوفيقية ، للإيمان والإبتكار .

• • •

في القسم الأخير يرى تودوروف أن الشككين « اتحت لهم نقطة انطلاقهم في الجاليات الرومانياتية أن يقدموا على ممارسة حلم خطابات جديد وفي ذلك كانوا عتالين حقيقيين » .

لم يرد « سوف بكشف للشكلائين - هذا التحليل - أن الخصومية المذكورة لا وجود لها ، أو بصير أدق لا وجود لها إلا في إطار تاريخي وقائي محدد ، إنما ليس له وجود على أي شيء ومن ثم فإن التعريف بذاتية الغائية غير مبرر ، وبصورة مقارفة ستؤدي مفروضات الشكلائين الرومانياتية لتحديد بهم إلى نتائج متناقضة للرومانياتية » .

ذلك أن رسائل الصداقة قد تكون في عصر ما واقعة من الحياة اليومية ، بينما تتحول في عصر آخر إلى واقعة أدبية ، حيث أن أدبيات هذه الرسائل قد تكتسب « أدبية » في نسق وقد تفقد هذه الأدبية في نسق آخر .

وفي نهاية المحاضرة أو النقد الحواري الذي اعتمد تودوروف على مدار الكتاب وشر به ، يذكركنا كيف وضع القمع السياسي على الجامعة الشكلكية نهاية التشريعات ، وأصبحت جميع المسائل التي أثارها حرمة في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية ، خلال عقود عدة . و إن الدرس الإيجابي الوحيد لهذه النهاية القسطنطينية للشكلكية ، الشكلائ ، هو أن الأدب والتدليل لا يبدان ، بالذات ، غايتها في ذاتها : ولولا ذلك لما كانت الدولة قد شغلت نفسها بتبنيها

من المحاضرات العربية

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

وقد سلّمهم سارتر إلى هذا
البأس وضعية الأمل ، فقال في
ترجمته اللغوية : الكلمات (سنة
١٩٦٣) « فأنا أرى بوضوح :
لقد غاب أمل منذ عشر
سنوات تقريبا وأنا إنسان يستفظ
بعد أن خفي من جنون طويل
مر ، حطب مما ، ولا يستطيع
الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن
يلكر ، دون ضحك ، ضلّاته
القدية ، ولا يعرف بعد ماذا
يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة في يوليو
سنة ١٩٥٢ حين نُشر في مجلة
« الأزمة الحديثة » دراسة سياسية
مطلوبة بعنوان « الشيوعيون
والسلام » حاول فيها أن يبين إلى
أي حد يمكن للحزب الشيوعي
الفرنسي أن يعدّ تمهيداً ضرورياً
عن الطليقة العاملة ، وإلى أي حد
هو يهيئها (بالذقة) . لكن
حليّتين كبيرين وقعا في المسكر

د. عبد الرحمن بن جوي

تجدد منذ عامين في فرنسا
معركة فكرية حول ما يسمى
« الفلسفة الجديدة » التي يمثل
حلّ إشهادها والترويج لها والنطاق
هتبا تسمية من المفكرين
الشباب ، تطور اهتمامهم في
الحلقة الرابعة من العمر ، ومن
ورائهم جانيهم ومرشدتهم للقلق
المتفعل : موريس كلال . ومن
الصير أن تحدد صفاتها المشتركة
الإيجابية ، لأن إنتاجها سلباً أكثر
منه إيجابياً ، ولأنها صدرت عن
محبة الأمل في السياسة وفي
الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في
حضارة الإنسان ، وارتفعت
بثورة خفيفة هي التي تسمى ثورة
« مايو سنة ١٩٦٨ » .



سارتر في عام ١٩٦٦



سارتر

مطلب الفلسفة عام ١٩٦٤

على أحد مذاهب الفن أو متابعه أو نظرياته وهو المنهج الجمالي، وهو يفتى في مقابل المنهج الواقعي والنقسي والرمزي والرومانسي إلى غير ذلك لأنه يركز على جماليات الفن دون النظر إلى القصد أو المنفعة من الفن .

تقدم النظرية الجمالية على مجموعة من المركبات أهمها : احترام الشكل وما يتطلبه من براعة وإتقان وسيطرة على الأدوات الفنية ، وأهم جوانب الشكل التي يهتم بها الجمالية :

١ - الدقة : وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح .

٢ - الجودة : وهي القدرة على استخدام الألوان استخداماً حسناً ، حيث يتركز «تكوين» (أجود) الألوان في أجود نسق .

٣ - مراعاة النظام : ويقصد بها وضع الألفاظ والتراكيب وضماً خاصاً ، يتنازل بصفات معينة تعرضي ، لايقين والإحساس مثل : الانسجام ، السيمتري ، التناسب .

٤ - الصورة الفنية : وتقوم على الخيال والخيال لا حالة له مباشرة بالشكل ولكن الصورة الفنية تجمع بين الخيال والقدرة الفنية .

٥ - الموسيقى : وتشمل الوزن والإيقاع وهي عنصر أساسي في الشعر عند الجاهليين الكلاسيكيين .

ومن النظر إلى «جمالية» العرب ، يمكننا استخلاص أن : أركان هذه النظرية كانت معرفة العرب ، وأن لم يذكرها للمصطلحات صراحة ، ولكنهم كانوا يتشبهون حوطاً ، باعتبارها في الأساس نظرية خاصة بالشعر الذي وقع به العرب ، وصفقوه واعتبروه ديوانهم الأول ، وعبر إبداعهم على كافة المستويات .

النظرية الجمالية عند العرب :

وتتلخص ملامح هذه النظرية في المظاهر التالية :



١ - التمسك بالخيال الفني :

مثل حسن العرض ، حسن الصنعة والعبارة المستحسنة ، وقد أوغل البلاغيون في ذلك حتى قنوا بين إجمال والبيان صراحة .

٢ - الأمل : يهدف اللذة الفنية غاية أساسية من غايات الصناعة البائنة وشاهد على تحقيق مصري الإتقان والجودة في النص .

٣ - التنويه بهذا النوع الفني : وهو الملكة التي تحصل في النفس من كثرة الإندارسة والممارسة .

٤ - الفصاحة : وروم كثرة الأقوال التي تحاول تفسير وتعريف الفصاحة إلا أنها يمكنها تعريضها من خلال كتابات البلاغيين العرب بأنها «الحرص الشديد على قانون الصفات والتفتية في صياغة الكلام مفرغاً ومركباً» .

٥ - البيان : والبيان عند البلاغ هو علم يعرف به «إيراد المعنى الواحد بتراكيب مختلفة في وضوح الدلالة على المقصود بأن يكون دلالة بعضها أبهى من بعض» كما تحصل له الاستعارات والكليات وكيفية حسن .

٦ - عبود الشعر : ولتعود به تقاليد الشعر ولإبداء التي أشهها

الشعراء الأولون ، وقد حصر الجرجاني هذه التقاليد في الآتي :

- * شرف المعنى وصحته
- * جزالة السطوط واستقامته
- * إصابة الوصف
- * مقاربة التشبيه
- * خزانة البديهة
- * كثرة موارد الأمثال .

٧ - الشخصيات : وهو المشاكلة أو المزاحاة أو التوازن .

٨ - لطائف متنوعة : مثل التصريح والتوضيح والتشبيات والإشارة والتلوين والكتاتبة والتعجيل والمقابلة والموازنة والتقسيم .

من هذا العرض لوئفت النقاد العرب من الجمالية الشعرية ، يضع لنا أنهم أولوا الشكل معظم اهتمامهم على حساب المعنى أو المضامين حتى وصل الشعر العربي إلى مرحلة الصنعة الكاملة في العصر الإسلامي الوسيط وهو ما عاهد النقاد المحدثون المخطأ في الإبداع الشعري ، لأن الشكل رغم صيرورة فصلة من المضمون - أو استحالة هذا الفصل - يمثل أحد أوجه المضمون المتعددة ، وهذا ما استطاعت العلوم اللسانية واللغوية والنقدية الحديثة رصد وكشف الكثير من وجوه المعنى داخل الأشكال الفنية .

عن مجلة «الوحدة» العدد

٢٤٥

سبتمبر ١٩٨٦ م

هيدمان ليفسليك كاتب خيال روائي مشهور

أنور جعفر

سنوات النضال :

تعتبر رواية «موني ديك» أو «الحوت الأبيض» له هيرمان ملليل، من بين أعظم ما كتب من أدب البحر، ولله «هيرمان» في نيويورك من أدب تاجر يضيء «الآن ملليل»، الذي على بضائع لادحة في تجارته للفلس، وترك بعد موته، ولله «هيرمان» مع أنه وصيه من الأطفال، وبعد رحيل الأب، عاش «هيرمان»، حياة قسوة، لكن رغم هذا كله، حيث أنه يتربى، وأخفقت مدرسة مجتهد أقرب إلى اللججاء، فتمكن «هيرمان» من الدواصة، وبعد صام صائياً خلال تلكه، والغربة، التمس «هيرمان» يعمل في أحد المصارف، ثم تركه، والتحق بتجسس لفرار، ولم يستمر به كثيراً، فقام إلى الحفول، وانتبه به الحال إلى البحر، وفي البحر عمل على سفينة لصيد الحيتان، كان يقول فيها : «إننا جاعنا حاراً وريلاً بالنسبة لنا»، ومنها أسن حركته التي عيشها في رواياته، وخاصة «رواية أهاله رواية «موني ديك».

وعلى سفينة صيد الحيتان، عاش هيرمان سنوات من الفقر والتشرد - الأمر الذي ألقى، إلى هروبه إلى إحدى جزر لاركينج - أحد البحارة، الذي تركه وحيداً، وفر حزيناً، عندما اكتشف أنها وثقا في أسر قبيلة من أكل لحوم البشر، وبعد ذلك عاد «هيرمان» إلى البحر ثانية، حيث أنقذه ريان إحدى السفن، لكنه سأم حياة البحر والترحال - والرياضة القسوة التوحشين، والتحق بهل كاني في إحدى القواعد الأمريكية، ثم تطوع في البحرية الأمريكية نوياً، وعندما أكمل الخامسة والعشرين من عمره، سُرح من الخدمة العسكرية، وتقدم أصبحت السنوات الأربع التي تقضاها «هيرمان» في البحر، بمثابة مناهات يقصها على جمهور شوق لسامح جاكها، وكان من الممكن أن تطوى هذه الصفحة من حياة «هيرمان» لو لا أن نصحه صديق أن يكتب كتاباً يتضمن مذكراته في البحر، وخرج «هيرمان» في الكتابة، وقد راقته الفكرة.

أهاله الرواية :

كتب «هيرمان» روايته «أهاله» التي تعتبر باكورة أعماله، والتي نشرت في أوائل ١٨٤٦ م، وكانت سريراً روائياً لحيته في البحر وعمله، ثم تلاها برواية «أومو»، ثم رواية السيرة الذاتية في ١٨٥٠ م وفي نفس العام، أزم «هيرمان» مزجه ليكتب روايته الخالدة «موني ديك».

موني ديك :

تعتبر رواية «موني ديك»، من أهم الروايات التي أُرُبت اسمها «هيرمان بل»، «موني ديك»، كما قال عنها النقاد، رواية تبث الحشية في النفس وتغلغل جوانبها بالرحمة، يقصها «ملليل» على لسان البحارة الأكفاد، وريثان سنيته للتجهم الصامب دائماً، والذي يتهربين «موني ديك» وأمر قديم لا ينسى، لأن الحوت «موني ديك» قد قسم ساهه ذات يوم، ووسطه يصرك على ساق معدنية، وبعد رحلة من التجوال في عرض البحر، يظهر «موني ديك» للريان «إهاب»، وتبدأ جولة من صراع البحر الثورس، فتبدأ الزوارق لصيد، لكنها سرعان ما تتصلب، ويحاول «إسماعيل» أن يئال من الحوت «موني ديك» فيجسد حركته في جنبه، لكن الحوت التيد بين جنونه، ويعظم سنيته الصيد؛ فيغرق كل من عليها، إلا «إسماعيل»، الذي يكتب له «الكتابة» ليقص أحداث الرواية.

الرواية والنقاد :

أنطون القناد كثيراً ما حول هذه الرواية، إلا أن تيمتها الأدبية، وبعد قرن من الزمان، تقريباً، لم تعد على نزاع، ولقد تصالح الجميع، ما الذي يريد أن يقوله «ملليل» من هذه الرواية، ولم يفرح الجميع من كمال ألوان الرواية والشخصيات والتفصيلات، لكن الحظ، أبقى الحظ، لكن الحاصل الأصيل، لا يفقد أصابته، مما أضيف بالصمت والصبر، وبصمت الرواية بعد ذلك لينحس ملحلاً، ولعل لجهاها يرجع إلى أمثاليه لو، ثم إلى أنها توطئ بفكرة واحدة، أو شخصية واحدة، أو حدث واحد، إذ يمكن قراءتها، وتلقاها على أكثر من مستوى.

مؤله :

شعر «ملليل» بعد الفتر، الذي استقبل به النقاد روايته، «موني ديك» بالرفض والمجز، فخرج في رحلة إلى الشرق، ثم أجه إلى نيويورك، وهناك أجه إلى الشعر، فأنشج بصورجن ورواية «نيل» يرد، ومات «هيرمان ملليل» أعظم من كتب من البحر، مدفوناً كعجبر سقط في بحر صبيحة في ٢٢ ديسمبر ١٨٩١ م.

مجلة الكويت العدد ٥٢
ديسمبر ١٩٨٦ م



فاجبر والأدب :

العلاقة بين فن الأدب وفن
الموسيقى قديمة ، منذ عزف
شعراء مصر الفرعونية والصين
واليابان قصائد الغزل والخماسة
على المزمار والقيثارات . وفي
« ملحق التنازع الأدبي » نجد
لمحة عن هذه العلاقة ، من خلال
حياة الموسيقار الألماني رتشارد
فاجنر ، وذلك في مقالة كتبها
لوسي بكيث ، المحاضرة في
الأدب الإنجليزي
بكلية أميلفورث . ومناسبة المقالة
هي صدور كتابين جديدين
أحدهما يحمل عنوان « فاجنر
والأدب » من تأليف ريموند
فيرس ، والآخر يحمل عنوان :
« من فاجنر إلى قصيدة الأرض
الخراب » : دراسة لعلاقة فاجنر
بالأدب الإنجليزي » من تأليف
ستودارد مارتن .

تقول كاتبة المقال : « في
حوالي مائة عام على موت
فاجنر . ومن المفروض بعد هذه
المدّة أن تكون نقاش الخلاف في
شأنه قد انقضت ، ولكن الأمر
ليس كذلك . بل أن اختلاط
الآراء النقدية المحيطة به قد ازداد
كثافة ووضوحاً مع مرور
الأعوام ، وهذا راجع إلى اتساع
رقعة إنتاجه من ناحية ، وإلى قوة
شخصيته من ناحية أخرى . إن
أغلب ألوان الخلط التي نعالق منها
قد بدأت تظهر أثناء حياته ، وكثير
منها كان هو المسؤول عنه .

والكتابان اللذان نعرضهما هنا
يرميان ، كلاهما إلى تتبع أثر
فاجنر في الأدب . وفيرس
بؤلف الكتاب الأول يربط مادته
المتروكة في أربعة فصول تحمل
هذه العناوين : « السرمية
والجدالة » ، « فاجنر
والانحطاط » ، « فاجنر
والأسطورة » ، « المحاكاة
والسخرية والمزاج » . على أن

د. ماهر شفيق فريد

■ غير فاجنر في طبيعة الموسيقى تغييراً عنيفاً
لكي تخدم أهدافه الدرامية .

■ مساهمة بازوليني في حقل الشعر هي خلقه
شعراً متمديناً .

■ هتشوك المخرج الوحيد الذي تكونت له
شخصية شعبية .

فيرنس لا يميز - في جميع الأحوال - بين التآمر الخفيقي بتأجير من جانب الأدباء ، ومجرد الإشارة إليه . هناك بلا شك استخدام في رواية أ. م. فورستر الشهمة «تظل على منظار» يقول فيه فورستر : «دار ثلاثة رجال في حمام السباحة ، وصورهم بإزلة على طريقة الحويطات في أوبرا شفق الآلة» . واضع أن هذا مقدمة ملهوبة ساعرة ، ولها أبعاد مأسكون من ذلك الصور الأسطورية والرمزية الماثلة في الأدب والفكر الرومانسي وإلى تعزى إلى تأثير فاجنر . كذلك كتب المصور والأديب الإنجليزي بيردسلي في أواخر القرن التاسع عشر رواية عنوانها «تحت التل» . وتؤرخ هذه الرواية بالإشارات إلى أوبرات فاجنر ، ولكنها لا تستطيع القول بأنها تتم إلى تأثير عميق بها .

وليت مطلقة ، نزخري
بالإشارات إلى التلوين
والأساطير ، على نحو لم يسبق أن
عمد إليه موسيقى من قبل . لقد
غير فائزر طبيعة الموسيقى تغييرا
عظيما لكي يجعلها تتقدم أهدافه
الدرامية ، وحاشا لعمادتنا
للترجمة إلى الحفاظ ، وحلم أبنيتها
الشكلية ثم أهداف تعجيزها على
شكل لغة فائقة المرونة تكشف
عن الشخصية والموقف .

يكتب شعرا يشبه رباعيات
ويؤلف الترتيب الأخيرة .
واستعمل قانجر الموسيقى مثلاً
استخدم شكسبير اللغة
الانجليزية في مسرحية « مكبث »
ومسرحية « عطيل » . لم يكن
قانجر متنبيا بالصعود الخاصه
والاستعارات القائمة برأسها ،
وإنما يحال مادي مشترك من
حادثات الدراما والواجهات
بين الشخصيات حيث الأشياء
تتحى ما تقول ، وليست رموزاً
لشيء ؛ آخر : إن اللعب عنده
في (لورس) فذهب (السراين)
ذهب ، وفوس فزح (حمل
المكن من قوس فزح الرمي في
رواية . د . هـ . لورس) عند
قانجر عيرد قوس فزح . وأخرج
الذي يصيب أفونولس يؤلم ، كما
أن قفا مكي أويوب في مسرحية
سوفوكليس ، وفقاً مكي جلستر
في مسرحية شكسبير . الملك
لير . يؤلم . وهذا كله ختلف
من التورية الساخرة الشاعرة
بطلانها التي ناطق بها في أعمال
جويس وتوماس مان ، كما يختلف
في الرزية السطحية التي تجعلها
في مسرحيات الكاتب البلجيكي
موريس تروك . إن قانجر عند
أساطيره بصورة مباشرة ، وهو
هذا المعنى فنان ملحن . أما لدى
قانجر فهو فنان أول المسرحية
تتبدل إلينا بحركة من خلال امرأة
مكسورة هي شوارع المدينة
الكبيرة في قرنتا العشرين .
إذاً اتفقتنا إلى كتب مترادف
أرترن وجنداه يعالج أثر قانجر في
الشاعر الأيرلندي بيتس ،
والروائي الأيرلندي جويس ،
والشاعر الأنجلو - أمريكي
ت . سن إليوت ، والروائي
الانجليزي . د . هـ . لورس .
وربما كان الفصل الخامس بجويس
هو أفضل فصول الكتاب ، رغم
أن كثيراً من المادة التي يمتد
عليها لا يمكن وصفه بالجلية . أما
الفصل الخاص بولفس هيرزول
قانجر ما رجا كان في الأقل
نسبته إلى تشبه . وآخر فصل في
الكتاب يقول إيتان إن تصيد الرية
والأرض الخراب : « مركب
للسلمة » (بارسلانك) .

كذلك حوى «ملحق التمايز
الأدب» [ملحق التمايز - أول
أكتوبر ١٩٨٦] عن المخرج
السينمائي والشاعر الإيطالي
الراحل بيير باولو بازوليني، بقلم
ن. م. تومسون، وذلك بمناسبة
صدور ثلاثة كتب جديدة له وعنه
مر:

— « بازولینی : سيرة حياة » من
تأليف إنزو سسليانو بالإيطالية ،
وترجمة جون شبلي إلى
الانجليزية .

يقول كاتب المقالة : كان
بازوليني الشاعر نصيرا كبيرا
للشعر التقليدي . وكان ، من
الناحية الشخصية ، رومانسيا
حقا . كما انشقت عنه الأوامر
التي كان يري في نهاية السلس .
وقد أحبط الإنسان فيه الشاعر
وأرغمه في البداية على البحث عن
أساليب شعرية أكثر تحورا ، كما
أرغمه في النهاية على حجب نظم
الشعر - ظاهريا - عن الأهل -
لكي يتحاشوا إلى الإخراج
الاستعاري .

حوالي ستمس أعماله الشعرية الشورية بالإيطالية، وهي تقوم على مختارات انتقاهما بازوليني ذاته عام ١٩٧٠، كما تضم القلمنة التي كتبها لتلك المختارات. أي نوع من الشعراء كانه بازوليني؟ لقد كان - كما يُتخَظَر - من كاتب مارس فن التصوير، ثم تحول من بعد إلى صناعة الفيلم - شاعر مؤثرات بصرية حادة. إن له قصيدتين طويلتين أقرب إلى التأملات الميتافيزيقية العميقة، ولكنها ضاربتا الجذور في زمان الشاعر ومكانه. وتجد أن زيارة قام بها لغير الزعيم السياسي أنطونيو جبراماتشي في المقبرة البروساتانية بروما هي المناسبة التي ولدت واحدة من أحسن قصائده، قصيدة تتسم بقصص الذات على نحو أمين. ويصطب بالحمى يورين، فيلدهه المرض إلى تمحيص أفكاره عن الدين والحُب، ويذكر السُلب إلى الكاتوليكي الذي كان دين به في طفولته وصباه. وفي كلا القصيدتين نجد أن أوصافه للبيئة المحيطة به توسع من نطاق حالته اللاحية وتزيدها ثراء. بيد أن بازوليني لم يكن متحصراً في نطاق ذاته. إن التشكلات التي يفحصها - وإن كان يفعل ذلك من وجهة نظر شخصية بل خاصة - مشكلات عالية: المجتمع، الدين، التأثير الاجتماعي. ويتفق أغلب النقاد على أن أهم مساهمة بازوليني في حقل الشعر هي خلقه شعراً متمسكاً، أو شعراً عاماً. ويعد الجهد المذهني الذي بذله إلى هذه المقامات المتوازنة، وثيقة الحجة في الخصيبيات، غير أنماجه وبدأ يتحول إلى الدخائل التي يفقد شاعراً سكوتياً، وأصبحت ردود فعله اللاتينية تحسّل مكان الصدارة، وتولد دفقا أسراً إلى أن أصبحت تعكس عنديباته في سنواته الأخيرة. ومهما يكن من أمر، فقد كان بازوليني في كلا الحالين بارعاً في العروض، خاصة في إحياء الأوزان الشعرية التي استخدمها دانتي، وكان يلوي قواعد النظم ويكسرهما أحياناً لكي يحدث أثراً قوياً في القاريء أو السامع.

كان أول ديوان لبازوليني عبارة عن مجموعة أشعار صغيرة باللهجة المحلية لبلشته. وقد كتب الناقد الإيطالي جيانتراكونو كوتوني عن هذا الديوان عند صدوره في عام ١٩٤٣ قائلاً إنه سوف يحدث فضيحة. ويمكن الفضيحة أن بازوليني حاول استخدام اللهجة المحلية في التعبير عن عاطفة شخصية أمينة، بدلاً من أن يستخذه - كما جرى العرف - في نظم أقاصيص فولكلورية. وانتقل من ديوان بازوليني إلى سيرته التي كتبها إيزوسيليانو فنجد مأسرة متنازلة لا تقتصر على تذوق أعماله الأدبية والسينمائية وإنما تقدم أيضاً تسجيلاً وانها لصراعاته الشخصية. لقد رحل من بلدته فيروبي إلى مدينة روما، حيث سعى إلى الاشتغال بالتدريس، ثم اندمج في كتابة النصوص للأفلام السينمائية. وأصدر روايتين جلتا له الشهرة كما أحدثنا ضجة، لا لصراحتها في معالجة الجنس فحسب، وإنما أيضاً لأنها وصفت، دون رمة، الحياة القفر في المناطق الشعبية المحيطة بهروما. وما لبث أن أخرج أول فيلم له عام ١٩٦١، وكان فاتحة أفلامه التي يتكرر فيها خيط بعينه، خيط الشاب الذي تلمسه وصمة، أو يسقط شهيداً، كما في فيلمه عن قصة الملك أوديب. وانتقل إلى كتاب «موت بازوليني» مؤلفه داريو بيلوا الذي كان، في وقت من الأوقات، سكرتيراً أدبياً لبازوليني وصديقاً كما كان شاعراً هو ذاته. عند بيلوا أن شعر بازوليني يحوي إرهاباً موته، خاصة ديوانه الصادر في ١٩٦٤، وفيه يجسر الشاعر عقلانيته الباكرة، ويغدو الشعر صرخة من الأعماق، والشاعر مرادفاً للشهيد. وكتب بيلوا يدورس ظروف موت بازوليني الغامض، إذ عُثِر عليه مفترقاً ومسحوقاً حتى الموت في أوستيا عام ١٩٧٥. ويرى بيلوا أن بازوليني قد ظل يسمى إلى الموت سعيًا، وأنه في منتصف العمر بدلاً من أن يصل إلى استقرار نسبي قد ازداد قلداً وغداً.



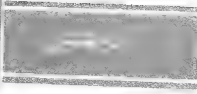
مونتالدي

هتشوك:

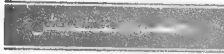
وعلى صفحة أخرى من نفس العدد من «ملحق التايز الأب» نجد مقالة بقلم فيليب فريش عن خرج سينمائي آخر لامع هو ألفرد

هتشوك، يبدوها الكاتب بقوله إن ثمة أموراً معينة يعرفها رواد الأفلام، في كل أنحاء العالم، عن هذا المخرج البريطاني، وأنه من خلال حياته الإخراجية التي دامت حوالي أربعين سنة قد غدا السبق تكونت له شخصية شعبة. إنه، في الحفل الأول، أتمتذ الترقب والإشارة والتوتر، وصاحب مؤثرات فنية حاذقة تروحي بجو الرعب والتشديد والشؤم. وكان من عادته أن يظهر في أفلامه في لفطات قصيرة خاطفة، تذكر المشاهد بالرجل الكامن وراءها. عل أن بصمته الحقيقية بصمة بصرية، ولمسته المميزة - لمسة هتشوك - تظهر في مشاهد صغيرة: أصبح ناقص من يد خائف، مراوح طاحونة هوائية تدور في الأنحاء الخاطيء، وجه تفتت عنده الكاميرا ينسحب تتحرك الوجوه المحيطة به في حشد يشاهد مباراة للثمن. وهناك أيضاً مشاهد الكبري التي لا تنسى: طائرة رش ميبدات حشرية تصوب لفئات مدفع رشاش على مسوق تفنيد على إعلان من نيويورك، في حقل أفرة بوسط الغرب الأمريكي، وهي لفظة زودتنا بصور كابوسية عن الخطر الكامن في وضوح النهار، وعن الأشياء غير العادية التي يمكن أن تحدث لأناس عاديين. كذلك كان هتشوك هو الساحر الودود الذي أدهشنا في البداية، ثم قاتنا في النهاية إلى ما وراء الكواليس لكي نرى كيف نفذ هذه الألاعيب، وتحدث عن فلسفته البسيطة. لقد كان يريد أن يقلق وأن يحب، أن يجيف ويسيل. وقد حقق ذلك في الشكل الفني الذي ابتدعه، كوميديا الإشارة التي تجمع بين اللهاة والمأساة. وليس بين صناع الأفلام الآخرين - إذا استثنينا زميله اللئلي شاربلي - من أنشأ مثل هذه الاستجابة الشخصية الدافئة بين الجماهير.

● ملحق التايز ٨ أكتوبر ١٩٨٦ ●

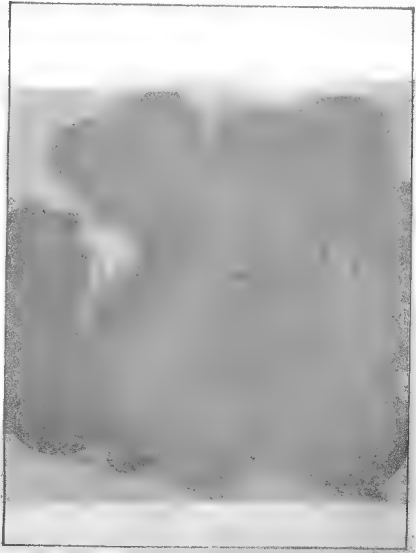


بينالي القاهرة الدولي الثاني جناح مصر



أتحدث هذه المرة من الجناح المصري ، الذي مثله تسعة من الفنانين المصريين في مجالات النحت ، والجرافيك أو الحفر المطبوع ، والتصوير ، وهم : أحمد عبد المعز ، أحمد نوار ، حسين الجبالي ، زكريا الزيني ، عبد البصيد القفي ، عبد الهادي الوشاحي ، طه حسين ، كمال السراج ، محمود عبد الله ، وقد نال الجناح المصري جائزة البينالي ، ونال أحمد نوار جائزة الجرافيك الثانية ، ونال طه حسين جائزة التصوير الثانية ، ونال أحمد عبد المعز جائزة النحت الثانية أيضاً !

كانت مفاجأة الجناح المصري ، بل كل الأجنحة في مجال النحت ، منحوتة بعنوان [استشراف] للنحات وعبد الهادي الوشاحي ، وكانت خسارة ألا تعرض على لجنة التحكيم وبالتالي لم تنل أية جائزة . لقد استقطبت هذه المنحوتة اهتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور ، فهي تلمس عند المتلقي التخصص ، وغير المتخصص جوانب جذب تميز العمل الفني المنفرد ، فعل مستوى الشكل ، تتميز بالبناء التركيبي المحكم رغم اختيار الطريق الصعب - كما سنرى - وهي تجمع بين التقيضين ، الأناقة ، والتعبير الديناميكي . والنتيجة عمل يجمع بين الجمال والقدرة على تعريض المشاهد ، وإيقاظ الكسائر من إحيائاته ، على غير الحال مع بقية زملائه المعارضين ، إلبين شغلهم « التزيين » على « التعبير » ، وصرفهم الاحتفال بالمؤلفات الشطرنجية (اللحية) من ملامسة الواقع . الفنان الآخر الذي حاول مع « الوشاحي » كسر هذا الإطار ، وإن كان على استحياء ، هو الفنان

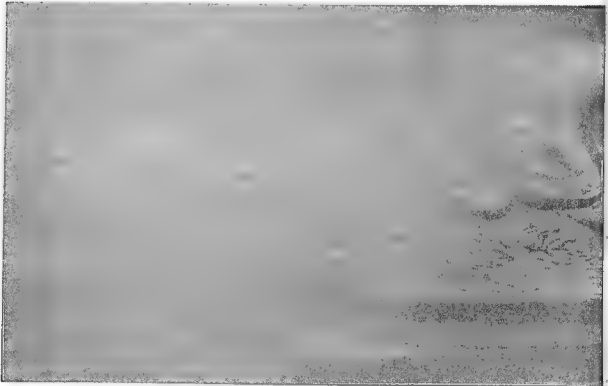


زكريا الزبيدي ، ومثل المصوحة كياناً إنسانياً يتدفق بقوة يورث تعابير كتلة تشبه جناح طيارة .. مثل خطاه الجسد ، ويرفع أو ترلع هذا الكيان يديه فوق عينيه .. بما يوحى (بزرقاء الجمالة) التي تستكشف على البعد أخطالاً قادمة في الطريق ، وهي لم تكف بالتطلع بل بالفعل أيضاً ، وهذا ذكاء من الفنان الذي وضعنا أمام لحظة مشحونة بتوتر الاكتشاف ، ورد الفعل العنيف . إن تلك اللحظة الحية توظف فينا الخطر الواقعي المترص بنا من كل جانب في الساحة العربية ، وهي أخطار واضحة ، وما علينا إلا أن فعل مثلما فعلت (زرقاء جملة الوشاحي) وده الوشاحي ، وبوجه التشكيل يستحضر من التراث الإنساني الأخرى بقايا مثال (نصر ساسونراس) - الموجود حالياً بالمولف - كما يستحضر من التراث المصري القديم مثال (الحماسين) لمختار ، غير أن « الوشاحي » يقدم إضافة نقدية لثال مختار ، فكتلة مثال « مختار » مقفلة ، أقبح به - « ظلمة » ، وهي تقاوم قوى خارجية عاتية بالاحتشاد الداخلي ، والتحصن داخل كتلة المادة ، بينما ينعزى الكيان النحوي للوشاحي . تحترق الفراغات ، ورغم ذلك تتلجج عناصر التكوين ، ولأنه محدد من النسب الطبيعية للجسد الإنساني فقد ركز على ما هو جوهري في عناصره التعبيرية ، وبشكل خاص حركة الخطوط الخارجية التي تربط الجسد بالملاءة - الجناح الطائر ، والخطوط الداخلية التي ترسم كتلاً فراغية أحياناً (كالفرمان الذي يرسم العين) أو ترسم أحياناً أخرى ، فراغات تجمع بها عناصر التكوين . وخطوطه - بشكل عام - يغلب عليها الأسطوانة ، وهنا يكشف الفنان عن



وإذا كان اللون لا يجازي على متعرجة (الوشاحي) هو الخطوط الحادة ، فاللحن للسطح على أوجحات (الجبال) - الجرافيكية - هو الجاذبة للقراءة ، ومركبة من آلة الحفر على الخشب متناغمة ورفقة . ولقد كانت تلك الخطوط المتناغمة وهامة متناغمة للشرائط الموحية بالحروف والكلمات العربية ، وعلى الرغم من

استغاضته من الأسلوب التكعيبي ، ولغوايد توظيفه في الموضع المناسب ، فالخطوط المستقيمة ، والانتقالات المتلاحقة ، والمقايضة بين النور والمظلم يتبعها هذا الأسلوب ، الذي يكسر استرخاء الشكل الأسطواني ، لهذا بلغ تحليل الشكل - وخاصة من الخلف - درجة عالية من الاتقان ، والإثارة .

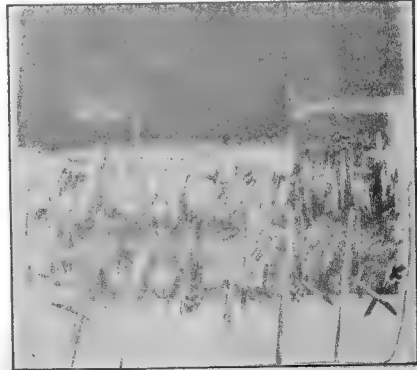


يزيد ، وير يتحوّلات ، إلى أن صار أقرب إلى منظر من مناظر الطبيعة منظوراً إليه بمنظور عين الطائر ، ويقدم الألوان الصّداحة بدور فعال في تجسيد لحن يمنح العين ، ويغري بالانتقال إلى وسيط تجميل آخر ، كالنسيجات المرصّة ، أو المسطحات المعمارية ، أما (محمود عبد الله) فإنه يفرج على الشكل الهندسي الذي يتسمك به زميلاء : نوار والجبال ، ويشي صباغات تلقائية يستعيد بها لحظات الاكتشاف الأولى لطفل يخوض تجربة الحلق ، فهو ينثر الحروف والأرقام فوق المسطح الورقي الأبيض حيثما اتفق وإذا كان كل الذين ذكرتهم في مجال التصوير والحفر يتخفون من الإجماع بالبعد الثالث (المصق) ، فإن الإجماع به يظل قوياً عند الفنان (نوار) ، فهو مفتون بالإضاءة الرمزية - نسبة إلى رمبرانت - وإن انتقل بها إلى المنطق التجريدي ، والضوء عنده يمثل حضوراً قوياً ، ومضجاً ، كالتماخج التصل ، أو التماخج عطف معلى بمر مساحات التماخج ، وهو يقدم مجموعة من لوحات الحفر (على الزنك) تمثل الحوار الذي ألف ، وألفاه معه في ما يسمى بتصادية العناصر الهندسية والعناصر المعشوية ، وهو يطبق تلك التصادية عبر مفردات صاحبه منذ معروضه الأولى ، ومفردات جلّت عليه مثل نماذج من وحدات الفن الزخرفي الإسلامي ، والإجماعات حروفية - لم تسفر عن نفسها بوضوح . تتميز لوحات (نوار) بالألوان القليلة ، والليل إلى الهندسة الصارمة التي لا تخلو من الحس الشعري ، وهو يشارك فنان الجنتل الأسبان هذا الليل الصريح إلى جماليات الشكل الهندسي ، وإمكاناته التصويرية ، وهل الزهر من براعة (نوار) ، و (الجبال) في استخدام الوسيط التبريري (الزنك عند نوار ، والحطب عند الجبال) فإن لوحات الفنان النمساوي (إيرتش شتينجر ERICH STEININGER) قد استقطبت اعتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور غير المتخصص .



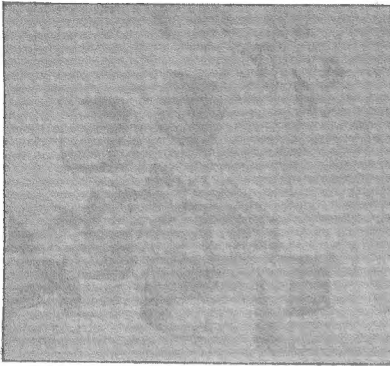
(الجبال) إلى ملء كل مسطح اللوحة بتفردات آلة حرف شرقية .. يحتل (طه حسين) بالفراغ المسيطر والمشغول بمنتملت فسيالية ، وإجماعات حروفية تيل إلى الخطوط الحادة ، بينما يبدو (السراج) قانصاً بمشوقه حرف الـ « س » ، وينشر أطرافه على معظم مسطح اللوحة .. في حركة ثمانية ، ويحيط الـ « س » الرئيسية بمقاطع منها تشكل الصدى ، فكأنه يستعيد منطق البناء الموسيقي في شكل ، وقد عاش هذا الحرف معه نحو خمسة عشر عاماً أو

انتهاء (الجبال) إلى الفنانين التجريديين العرب ، الذين يستلهمون جماليات الخط العربي ، فإن الطابع الشخصي يتحقق في مجمل أعماله ، التي لا تخطئها العين ، ومن بين الفنانين المصريين الممارسين للتصوير إلى الانجذاب التجريدي الحرفي : كمال السراج . طه حسين . محمود عبد الله . ويتبنى (نوار) إلى التجريد الهندسي ، وصل الزهر من الإلزام العام الذي يجمعهم فإن لأمح كل منهم نميزة عن الآخر بصورة فاطمة ، فهي حين يميل



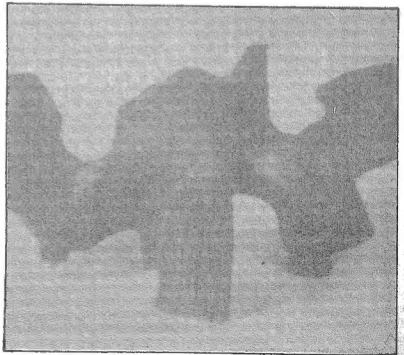
ليس في لوحاته براعة (الجبال) (وكلاهما استخدما وسيطاً واحداً هو الحطب) ، أو اثنان (نوار) ، أو الألوان (السراج) البراقة والمتعة ، فقد زهد (إيرتش) في الألوان جميعاً باستثناء اللون الأسود على المسطح الورقي الأبيض ، ورغم ذلك فقد لست لوحاته أوتار القلوب ، لما تخلط من صراحة احتجاج ضد حالة الإنسان للعاصر المألوف على أمره . تظهر في لوحات (إيرتش) لعبة غشبية بمفصلات تدبرها اليد خفية ، وفي حين يترك (الجبال) آثاراً خفية رقيقة ومتناغمة على الوسيط الحضور - الحطب - فإن (إيرتش) يترك آثاراً غشبية ، ومزججة . ربما بسبب ملامسة الفنان النمساوي لواقع الإنسان المعاصر ، وانصراف فنانينا عن ذلك هو سر التفاف الجمهور حول هذا الفنان . إن لوحاته تنتمي إلى التصويرية الألمانية ذات الطابع

القضايا، الذي يكشف عن مكتسبات النفس، ويؤرخ للصور منها، بينما يتنمى فانونيا إلى طابع المدرسة المصرية، التي تعتمد أساساً أخلاقياً بحول دون المكاشفة الصريحة، أو على الأقل تخفيض الشحنة الانفعالية، ويبدو هذا جلياً عند المقارنة بين (التعبيرية المصرية) التي يمثلها في الجناح المصري الفنان (زكريا الزيني) والتعبيرية الألمانية التي يمثلها في الجناح التساوي الفنان (أوتو ستنجر). لقد اختار (الزيني) موضوع الثغايات، الضنايق، والصفائح الفارغة، وضنايق المهملات، لا يصعدنا بها، بل لاكتشاف إمكاناتها الجمالية، ولا شك أن هناك إمكانات جمالية كاملة في كل ما هو مرئي أياً كانت قيمته الفنية. غير أن زاوية تفسير تلك المراتب قد تدعو للمشاهد إلى المصالحة معها، وتقبلها، أو التصور منها، والغضب عليها، ومن هنا فإن اجتغال (الزيني) باللون في عديد من اللوحات المعروضة، والتوزيع الهندسي، أحال الموضوع من كونه بسيطاً تعبيرياً ينجح به الفنان على ملائمة ما في مجتمعه إلى مجرد موضوع (طبيعة صامتة)، أو بمعنى أدق أشكال صامتة، يتغلب على سطح اللوحة عبر عناصر التجسيم المألوفة: الكرة، والمخروط، والمكعب، مع إعطائها جرعات لونية دافئة، وصرخة، ولقد وجه الفنان من قبل هذه الملاحظات، وربما دعه هذا إلى تقديم شكل من أشكال فن المشاركة، العمل الفني الذي يحتل بتدخل المشاهد، وبسيط المشاركة هنا هو امرأة مثبتة فوق قمة سطح يمثل جانباً مرئياً لضندوق مهملات، وتتصلق بالمرأة مجموعة من الصور بالأبيض والأسود لأطراف بشرية، فإذا مر زائر المعرض أمامها شاهد نفسه وسط الثغايات، وأسفل الصندوق توجد بعض



إن أكثر المشاركين اقتراباً من ملامح المنحوتة الفرعونية هو النحات المتميز (عبد المجيد القفي) وإن كان العمل الذي اشترك به في البينالي اشترك به من قبل في مسابقة (شوقي وحافظ) وبأنه عنه جائزة، وبناء على شروط البينالي لم يكن يحق تقديم هذا العمل، والواقع أن هذا العمل رغم عدم أخيه عرضة في مسابقة البينالي لا يمثل مستواه الحقيقي، ففي عمله الرمزي استعارة مباشرة لجماليات، وملاصق المنحوتة الفرعونية، ولقد خرج منها في عديد من أعماله الأخرى، وقد اتسمت منحوتته بالطبع السكوني. عل التقيض منه جاءت أعمال الفنان (أحمد عبد العزيز) الذي لا تلمح في أعماله أي ملمح من الملامح القوية، وربما كان أقرب إلى الملامح السريالية، وهو يقف موقفاً وسطاً بين تعبيرية (الوشاحي) الحريفة، ورمزية (القفي) السكونية، فقدم كتلاً متوترة، مجنحة، تكاد تنقسم على نفسها، تتعدد زوايا أطرافها وتتفرع ملامسها، وتزدحم للمنحوتة بالاستطرادات التي تفتت الوحدة العضوية، وأشكاله لا تصف، ولكنها تجسد حالات قلق، ولكنه قلق مهم، بسبب تغريب الأشكال، فهي كانت عضوية لكنها لا تنتمي لكانتات تعرفها... أو تمكن من إقامة جسور الحوار معها. فليس كافياً للعمل الفني أن يتمتع ببعض القيم التشكيلية، ولكن من الضروري مكتوباته، إن من حق الفنان طبعاً أن يختار الأسلوب الفني الذي يناسبه... وحتى ولو كان ما يناسبه هو أن يصعدنا، أفيض الصددمات ضرورية لإثارة التفكير لكن بعضها أيضاً لا يثير فيها غير القلق!

الزجاجات، التي يمكن للمفترض أيضاً أن يعيد تنظيمها. إن فكرة العمل جيدة، لكن بتقصيها التفصيل الملائم لتحقيق الإثارة المطلوبة، فلم يتكلم العمل الفني قانون واحد، وخلق عدم تماسك بين المقاطع النحوية، والعناصر المصورة، وبين الثابت من العناصر، والتغير، فاعتزت الوحدة العضوية الضرورية لإكمال العمل الفني، غير أن هذا العمل الذي يعمل من التوازي الطولية أكثر مما يعمل من الانجاز يمثل استثناء... يستحق عليه، رغم كل شيء، أن نشجعه!





الصفحة الأخيرة

في قلبه الوطن



جذبته منه وليساً لأكثر من جمعية أنبية في أمريكا، وعمرواً لكثير المجلات العلمية والكاديمية... وأسقطاً يشار إليه بالبنان.

ومنذ التحاقه الفني هذه الجامعة الأمريكية في أوساط الستينات شعر بأن البروفيسور الهادي هورست فرتز يتوسم فيه بعض التبرع وتنهذه بغير قليل من الرعاية والاحتمام. جملة إلى التي في أول الأمر اهتمامه الواسع بدراسات و الأدب للفارن «بركات حيث ما تزل فرحا جديدا من فروع الدراسات الأنبية يتسلسل له منها علمياً وأيضاً، ويصاح دراسوه بين المدرسة الفرنسية التي تقربوا بأنه لا بد لفسارة الأعمال الأدبية من أن تقوم الدلائل الثانية على وجود هيات وروايات حقيقية في كتابها تبت تشارك هذا الكتاب بذلك أو العكس، وبين المدرسة الأمريكية التي تقول بأنه يكفي لفارسة الأعمال الأدبية بعضها باليكن أن يقوم بها قدر من التشابه في البناء أو التسويج دون أن تكون هناك صلات فعلية بين كاتب هذا العمل الأدي وذلك.

وتاترهم الفني في دراسة الأدب للفارن على يد أساتذ البروفيسور... وثناً بينها ودوناط. عيخان، وما كان مصدره شعوراً مسوا بأنها... بالفرغم من كل شيء، غريبان على أرض غريبة. وبعاً كان الفني وحده هو الذي أحسن هذا الشعور عندما لم يستطع أن يتلادم مع حياته الجديدة في الغرب. رغم كل ما فيها من صعب وضعه وفكاهة. فظل يراوده كل ليلة إلى أروى إلى فراشه ذلك الحلم الغريب بأنه ملكره نال إلى وطه مصر يتام في حنين له، واللغة والأرض معا، ثم تتردده في صياح الجيوم التاتل جبر الأميال الطويلة ووقو ميد البحار والمصنعات تجلس مرة ثانية في مخاضه الدرس!

ولم يكن الاكتراب - على هذا النحو - من البروفيسور بالشيء الخين... كان تلاخيله من الأمريكيين بجشونه ويصرون ألف حساب لمقابلته... فهو، رغم بشاشته ولطفه مشمره، صارم كحد السيف إذا أخطأ واحد منهم أو أخطأ بواجبه. وهو لا يتردد في أن يمسد حكمة المطامع بإياه دراسة هذا أو ذاك لأنه لا يسهل عمله بالقدر الكفا من الجدية.

لذلك فوجيء الفني واستولت عليه سعادة غامرة لتطلع لها هذا حين قبله «البروفيسور» في صحن الجامعة ذات صباح غربي مطر ومعه لتناول الغداء معه... وفي ربه... كان الغداء يجت خلال غابة الأشجار الكثيفة التي تكتظ بها حرم الجامعة ويرتفع فيها حيران السحاب صاعداً الأشجار هابطاً منها قارصاً جلدها في حرية نامة كان جسده الصغير قد تحول إلى مجرّد شيء لغني هرد طالما بحثت عة الإنسانية هو الحرية. وكان هذا الحيوان الجميل للحيي اللون الواسع العينين، ذو اللبل الطويل الكثيف الفراء، يحدق ساعته في البروفيسور وتلميذه الفني الغريب، وكأنه قد أدرك، ولو في لحظة خاطفة، ما بين شللتها من صلة غريبة. كانت هذه الغنايات التي تغترش صحن الجامعة وطه لكه كان يحدق منها عبر مساحات الأرض والبحار إلى الهواء الذي يعمل إليه نسمة وطن آخر قديم تنزهوا منه أباه وأجداده ليعيشوا ويطولوا هان. وكان إحساس ذلك السحاب الجميل بالحرية رائعا في له... فرغم أنه ولد هنا إلا أن جداه الأبريق لم تالف تلك الأشجار أبداً. ولم تنرد أبداً مع ساكنها حتى إذا مد أحدهم يده ليرسب على ظهره الدنس الأبيض سارع إلى الاعتصام بين صغر أرواق الشجر المتساقطة إلى خريف اللبنة. جعلت الفني مع أسئلته البروفيسور في منزله، وهذا كل عرقه مكثه رأى ضرورة سارلين فيشيتش... ولست البروفيسور نقره صامكاً إلى توقعه اللطيف بطه يدها على العنصره وأكد للفني ما يعرفه وهو أنها محطه ثانية!

وجاءت زوجة البروفيسور لتداعيه في منزل مزوج باليد. قالته أنها تفر من مارلين فيرش لأن البروفيسور ما زال يجهلها وانظر إليها بفرحة واحدة عندما رقت له على طه الصبح بعضه واحداً من ملايين المنجيين! ولورفت الزوجة أن الصورة الصافنة المعلقة على الجدار والتي تكتشف فيها اللطعة من قدر حيل من قبلها، يوسعها صاحبة إلى أجل سارة كي تتركها سوتها... تنحراها دالاً أن في المنزل امرأة أخرى!

وحصلت الفني من أمهاته لكه شعر بنظرات أساتذ البروفيسور تكتل بالضرورة على جدار الحائط وجهاً التقيان لا تكتسرت تحت وطأة حزن عميق بطول السالة بين عمره والوطن.

ذات صباح... بعد سنين طويلة... وكان الفني قد أمضى فرائضه ورجل من أمريكا وأصبح هو الآخر «بروفيسور» في بلده... جامته رسالة قصيرة من أحد أساتذته بالبريكا... لقد أحب البروفيسور بطال في المبح جعله ينسئ نماداً للغة الإنجليزية التي حاش على طه حله الستين غريباً في بلاد غريبة... وطه الصديق أن صمته «البروفيسور» المصاحبة على غير ما يرام... ما عدا هذه مرة واحدة... هو أنه لا يتحدث الآن سوى اللغة الألمانية!

وبالرغم من الألام الصعيق... شمر الفني بصفحة غفلة تلك عليه قلبه فيلزم من أن هورست ما زال يعيش في ذلك المنزل البريقي الأنيق للبلدية الأمريكية الصغيرة... إلا أنه اختار أن يموذعاً إلى رطله! ●

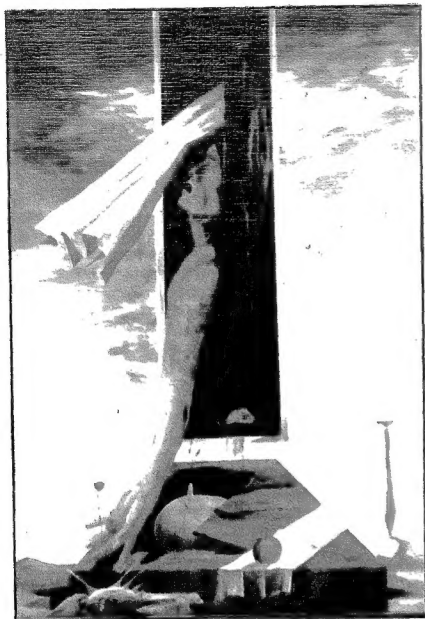
ويغفر وهي الفني عبر السنوات إلى أيام عاشها في أمريكا بطلب العلم... اختاره أساتذ شيعر ليدرس على يديه فنون الأدب هبر البروفيسور هورست فرتز... من اسمه أدرك الفني منذ الروعة الأولى لكتابها أنه اللسان الأصل... كان هورست قد تزج بن ثانياً التنازي وهو ما يزال طلقاً في العاشرة من عمره. وكان قد بدأ ليو بطهلم الأساء والأفكار والأفكار وكان يجد في لغة الثانية التي تغير بها إحساسه بالمالا تياراً دافقاً من الخمار والأفكار... لكن العالز من حوله... حيث... كان يهزج بالكرهية والقتل... ويشتر عليه الشر جانحة الأسود كليه طه اسطروري كربة... وأسطر الفني الأثقل أن يترج مع أسره إلى عال جديد... ينتسب فيه نسيم الحرية، ويصرف طهم الألمان.

وفي أمريكا كب الصبي الأثقل ليجد نفسه مفسداً أن يطهلم لغة غير لته... يلمسها يا أمور خياله... وكان عليه أن يقرأ إليه اللغة الجديدة... يكتبها... يبيع ويترقي... وعندما تزوج من أمريكية... كان عليه أن يلمس هذه اللغة الجديدة فون الحب.

وسرعان ما أصبح الفني الألماني هورست الذي تزج من وطه صيا مهزوماً فليدا... وأندما من أساتذته الجامعات المرموقين... وكان دالاً يتماحلي الحديث من أصله الألماني... ويتماحلي أن يتحدث بلغة الألمانية الأصلية التي يبرطه وطه القديم هو صورة كبيرة للمثقلة الألمانية مارلين فيرش مهادة إليه ومولته بطه بعدا... خط مترج طويل لكه بدأ وكله عد حبالاً غير متظورة تصاله بأرض الوطن... وكان يطلق الصورة على جدار غرفة مكثه في يته الرقي الأثقل في تلك المدينة الأمريكية الجامعية الصعيرة.

ولم يكن في هورست فرتز ما يلكر الناس بأصله الألماني القديم... بعد أن أصبح منذ صباه مواطناً أمريكياً، سوى القليل للشعور دالاً، وهذا الشعور الواضحة في كسمات الوجه، حبك الشعر الأصفر الطويل والظفر الفارع والصفرة في أده العمل، والحيوية الفاتكة التي كانت تجمله بفر من سيارته إلى قساعات المحاضرات بالجامعة في عطرانات سريعة حاسمة.

كان البروفيسور هورست فرتز وقد التوب من الستين عندما قابلته الفني لأول مرة في مكثه بالجامعة يبدو شاباً في الثلاثين، ارتضى لشبه هذه الحياة العظيمة في رحاب الجامعة الأمريكية المرموقة... وهذا الوطن الجديد له أرض لم يولد بها... وسعد بهذه الشهرة الواسعة التي



تخرج الفنان الفلسطيني «ياسر أبو سيدو» في كلية التربية الفنية بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، ومنذ تخرجه وحتى الآن أثر اللجوء إلى السريالية سيلاً للتعبير عما يعيش بداخله من مشاعر وصراعات على المستويين الداني والقومي ، واستطاع الجمع بين المتناقضات ، فزوجة السماء صافية رغم تدخل الغيوم ، والغيوم لديه أشبه بتنت التلح البيضاء بارقة بالأمل ، والأرض حمراء مُحطَّبة بالدماء ، تتمر البرتقال والمالح والقواقع واللورود متحدية للصواعق ..

اربط الفنان مفردات ورموز وألوان متنوعة دائماً رغم تكرار وحدتها .

واللوحة المشورة بعنوان « لا » واحدة من عدة لوحات لفنان تحت عنوان « منبع الظل العالي » وهي معروضة في بيتاى القاهرة الدولى التانى للفنون التشكيلية ...

قسم الفنان اللوحة إلى قسمين ، القسم العلوى ومعالج منتصفه بوضع مستطيل رأسى يخرقه عنصران هما قطعة القماش والألسان الذى تحايل يده التماثل بالقسم السفلى ، أما القسم السفلى فيحتوى على :

مستطيل يؤسس مدخل عمق اللوحة ، وقد هشم الفنان المستطيل السفلى وأبرز منه صخرة كأنها غمرة تفتح عطلها شجيرة تنزف الدم ، وتتناثر العناصر حول المستطيل ، ولا يغفل الفنان مسألة التأكيد على التضاد بين حمرة الأرض الدموية ، وزرقة السماء الصافية



ياسر أبوسيدو
التنوع رغم وحدة العناصر وتكرارها

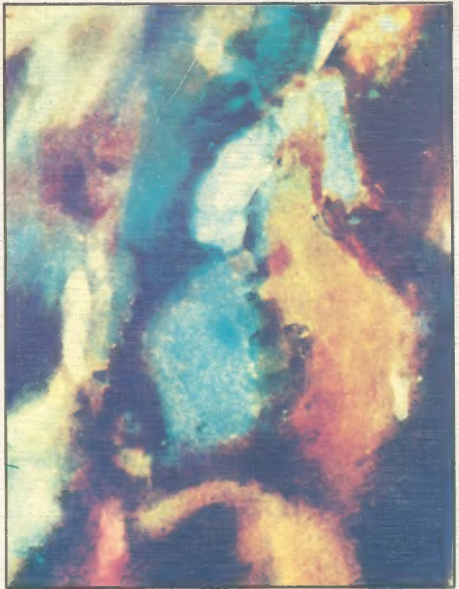


تخرج الفنان المصري « الفونس نسيم » من كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٦ قسم التصوير السينمائي ، وتخصص كمصور فوتوغرافي «ملون» بألمانيا عام ١٩٥٨ ، وكان رئيساً لجلس إدارة الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافي في الفترة من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٠ ، وقد شارك في العديد من المعارض الجماعية والفردية في مصر والخارج .

وإذا كان دور الفنان التشكيل قد تغير من جيلوه وتبدل تماماً عقب الثورة الصناعية المذهلة ، وما قدمته في شتى المجالات من إنجازات ، فاحتلت الكاميرا - ذلك العدو اللدود للفنان التشكيل - مركز الصدارة عند تسجيل اللحظات الطبيعية ، وحلت محل العين البشرية في أغلب الأحوال ، وقد لجأ الفنان التشكيل إلى الأساليب المائلة هروباً من الكاميرا وتحدياً لقدرتها الفائقة ، لكن العقل البشري لم يثبت عند حدود بعبها ، بل ظل يبحث ويخترع ويضيف كل ما هو جديد ، حتى أنه تمكن من خلال الكاميرا التوصل إلى التصوير التجريدي ، وتحويل المنظر الطبيعي إلى بقع لونية ، ولا يمكننا بحال من الأحوال تجاهل الفنان القابع خلف الكاميرا فهو صاحب الفضل الكبير .

وفي اللوحة المشهورة - وهي صورة فوتوغرافية - زكّر الفنان على المنصر الرئيسي - المرأة - حيث وضعها أسفل يسار اللوحة ، كأنها واحدة من كائنات التأليين العظماء ، وترك البقع اللونية تتناثر حولها من كل جانب ، إن الفنان هنا أقرب إلى الرسام الذي يمزج بين الألوان الزيتية . وألوان الباستيل ، .. فهل يجد الفنان التشكيل سبيلاً لتجاوز الإنجازات الحالية بعد أن زاحمته الكاميرا في أعلى منجزاته وطرق

تقنيته .. !! ؟



الفونس نسيم

صراع عين الكاميرا مع عين الفنان

